

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
РОССИЙСКОЕ ПАЛЕСТИНСКОЕ ОБЩЕСТВО

ПАЛЕСТИНСКИЙ СБОРНИК

В Ы П У С К
23 (86)

ВИЗАНТИЯ
И ВОСТОК



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД · 1971

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРСПЕКТИВНОЙ СИСТЕМЫ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ И ИКОНА «СОШЕСТВИЕ СЯГОГО ДУХА НА АПОСТОЛОВ» ЭРМИТАЖА

Перспективная система средневековой, в частности византийской, живописи до сих пор мало изучена. Прежде всего ее название, введенное впервые О. Вульфом,¹ неточно и условно. Определив перспективную систему как обратную, О. Вульф хотел подчеркнуть, что она искажает, как бы «переворачивает» ту перспективу, которую единственно следует считать настоящей и которую впервые стали последовательно применять итальянские художники XV в. Тем самым было ограничено значение средневековой перспективы: она признавалась не совсем точной, как бы перевернутой.

Исследование перспективы в произведениях средневекового искусства до сих пор шло по двум направлениям. Первое из них, несколько ранее возникшее, рассматривало исключительно философско-богословское значение перспективы. Только в последние десятилетия обратились к изучению роли перспективы как одного из средств построения композиции и организации пространства.² На примере памятников византийского и древнерусского искусства определялась композиционная функция перспективы и значение ракурса.³ Следует отметить работы, в которых указывалось на роль перспективы в семантической композиции произведений живописи.⁴

Особое значение для изучения средневекового искусства приобрела впервые опубликованная в 1967 г. работа П. А. Флоренского.⁵ В ней доказывалось существование определенной системы перспективы в произведениях древнерусской живописи XIV—XVI вв.

Первым поставил вопрос о связи перспективы с философским значением изображенного Е. Пановский.⁶ Однако нельзя согласиться с его точкой зрения, которая состоит в том, что перспективная система в каж-

¹ O. Wulff. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Kunstwissenschaft Beitrage. Leipzig, 1907; Altchristliche und byzantinische Kunst, I. Berlin, 1913, p. 168.

² P. A. Miché lis. Esthétique de l'art byzantin. Paris, 1959; G. Mathew. Byzantine aesthetics. London, 1963.

³ А. И. Некрасов. О явлениях ракурса в древнерусской живописи. Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания, 1926.

⁴ Б. А. Успенский. К системе передачи изображения в русской иконописи. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-в., вып. 181, 1965; Л. Ф. Жегин. Пространственно-временное единство живописного произведения. Там же; Язык живописного произведения. М., 1970.

⁵ П. А. Флоренский. Обратная перспектива. Уч. зап. Тартуск. гос. университета, вып. 198, 1967.

⁶ E. Panofsky. Die Perspektive als symbolische Form. Vorträge der Bibliothek. Warburg, 1921—1925.

дую эпоху представляет только символическую форму видения мира художником. Перспектива в средние века стала средством выразительного и наиболее правильного раскрытия всего содержания изображения, а не его символом.

Действительно, высокий или низкий горизонт, выбор углового или фронтального вида отдельного предмета, условия освещения организуют процесс созерцания произведения живописи.

Перспектива в византийской живописи⁷ предполагает наличие нескольких точек зрения.⁸ Зритель рассматривает предметы, изображенные с разных позиций. Такой обзор необходим для полного восприятия предметов. Вводя разные точки зрения, художник с их помощью подчеркивает самые значительные места в композиции произведения. Примером этого излюбленного в византийской живописи приема⁹ может служить мозаика «Перепись населения» в Кахрие Джами (XIV в.). Оба введенные здесь по краям композиции здания повернуты так, что правое живописец изображает как бы находясь справа от него; левое строение он представляет, располагаясь слева. Горизонтальные линии, образующие эти здания, если их мысленно продолжить, сойдутся на фигурах переписчиков населения, на которые, по мысли художника, зритель должен прежде всего обратить внимание. Таким образом перспективные сокращения подводят взгляд зрителя к фигурам писцов. Этот прием выделения центрального элемента композиции с помощью перспективных изменений статичного антуража аналогичен другому, не менее распространенному в византийской живописи способу. Он состоит в том, что значительность центральной фигуры отмечается с помощью обращенных к ней фигур второстепенных персонажей. Ракурс боковых фигур создает движение, направляемое к центру изображения. В миниатюре Сочинений Иоанна Златоуста Парижской национальной библиотеки Coislin 79, л. 2 verso (XI в.) значительность Никифора Вотаниата подчеркнута не только его центральным положением, но и тем, что к нему поворачивается справа архангел Михаил, а слева — Иоанн Златоуст.

В первом примере неподвижные предметы представлены с разных точек зрения, во втором — фигуры изображены движущимися. В обоих примерах с помощью ракурсных изменений боковых элементов композиции отмечается важность ее центрального элемента. В произведениях византийской живописи, как и во всем средневековом искусстве, фигуры основных персонажей подвергаются меньшим перспективным изменениям, нежели второстепенные изображения.¹⁰

Введение нескольких точек зрения в композицию помогает художнику не только направить внимание зрителя на самое значительное место изображения, но и наиболее полно, всесторонне показать объект. Живописец изображает его не так, как он его видит в тот или иной случайный момент, а как он его знает вообще. Художник всегда стремится сообщить зрителю максимум информации об изображенном объекте. По этой причине средневековые живописцы предпочитают соединять две точки зрения: сверху и с высоты нормального человеческого роста. Скажем, стол всегда представляют так, что зритель целиком видит плоскость его столешницы

⁷ Основные положения, рассматриваемые в настоящей работе на примере памятников византийской живописи, относятся в равной степени к искусству древней Руси, унаследовавшему перспективную систему Византии.

⁸ Отмеченная особенность перспективной системы была определена П. А. Флоренским как «разноцентричность» в изображениях (Обратная перспектива, стр. 383).

⁹ Д. В. Айналов подробно разобрал значение композиционных приемов для раскрытия содержания мозаик Кахрие Джами (Византийская живопись XIV столетия. Пгр., 1917).

¹⁰ Б. А. Успенский. К системе передачи изображения в русской иконописи. Зап. Тартуск. гос. университета, вып. 181, 1965.

как бы сверху. Это создает возможность показать все предметы, стоящие на столе, расстояние между ними, их расположение. Сами же предметы изображаются художником таким образом, что зритель их видит не сверху, а в прямой проекции. Благодаря этому мы получаем самое точное из возможных представление о форме предмета, его силуэте, не искаженном ракурсом.

Той же задаче передать зрителю максимум сведений о предмете, выявить его сущность подчинен и следующий прием. Довольно часто в византийском искусстве, когда художник изображает евангелиста, читающего евангелие, он обращает кодекс окладом к читающему его евангелисту, и зритель видит целиком листы, на которых написаны первые строки евангелия. Обычно, как в иконе «Евангелист Иоанн» Митилен (XV в.), сам представленный святой смотрит не на зрителя, а на свое писание. Поэтому связь, которая возникает в памятниках византийской живописи между изображенным святым и зрителем, благодаря фронтальному положению первого в данном случае ослабевает и, наоборот, подчеркивается значительность кодекса, на который направлено внимание зрителя. Аналогичным образом развернуты в сторону зрителя свитки в руках патриархов в композиции «Поклонение жертве» в Сопочанах (XIII в.).

В связи с тем что в произведениях византийской живописи отсутствует строго построенное единое перспективное изображение предметов в пространстве, мы лишены возможности точно определить положение горизонта. Его можно наметить только приблизительно. Обычно горизонт завышен. Высокий горизонт не только позволяет лучше изобразить отдельные предметы не заслоняющими друг друга, но и придать композиции особую значительность, репрезентативность.

Характерным примером рассматриваемого явления служит изображение сцены крещения Иисуса Христа. В этой композиции повышенный горизонт позволяет показать реку Иордан, в которой происходит крещение, ее протяженность. Фигура же Иисуса Христа изображается в прямой проекции, не искаженной ракурсом.

Со стремлением передать суть явления связано одновременное введение в композицию внутреннего и внешнего вида архитектурного стаффажа. Сцена, совершающаяся, как известно зрителю из Библии, внутри здания (благословение, сошествие святого Духа на апостолов, сретение), всегда изображается на экстерьерном архитектурном фоне. Художник стремится дать зрителю самое полное и точное представление о всем здании, в котором происходит событие. Вот почему он изображает главный, характерный, т. е. внешний, вид здания. Этим способом в композиции могут совмещаться два события, которые в действительности можно наблюдать только в разное время. Тем самым художник вносит в произведение живописи длительность времени.

Художественное время имеет большую протяженность. Изображается не момент события, а вся его длительность. Тот же прием введения в изображение длительности времени типичен для тех тем, в которых передается в пределах одной композиции несколько происходящих одно за другим событий. Например, сцена рождения Иисуса Христа включает благословение пастухам, изображение младенца в яслях, его омовение, поклонение ему волхвов.

Передать сущность явления помогает художнику Византии та система светотени, которую он применяет. Моделируя форму, он никогда не изображает объект освещенным из одной точки. Ведь при определенном источнике освещения могут оказаться в тени самые важные детали изображения и быть освещенными второстепенные. Резкие тени, четкие границы, отделяющие затененные части, могут придать предмету случайную, мгно-

венную характеристику. Рассеянное же освещение способствует передаче постоянной, вечной сущности явления.¹¹

При условном изображении, т. е. при отсутствии воздушной перспективы и многих из принципов линейной перспективы (дальние предметы не уменьшаются в размерах), многоплановость остается единственным средством, которым можно показать соотношение предметов в пространстве. Нельзя согласиться с проводимым в некоторых исследованиях положением, что в византийской живописи нет передачи пространства.¹² Пространство существует, но оно передается с помощью нескольких планов. Обычно это два плана: план фигуры и фон. В сложных же композициях с введением архитектуры возникает многоплановость. Вот почему невозможно считать правомерным утверждение, что архитектура в памятниках византийской живописи выполняет только декоративную роль.¹³ В действительности в композиции средневекового произведения четкие геометрические формы зданий, стоящих один за другим, передают глубину пространства.¹⁴ Например, икона «Троица» музея Бенаки в Афинах (XV в.) имеет три плана. Первый состоит из плоскости пола с поставленной на нем мебелью. Второй план образуют два высоких павильона, фланкирующие композицию справа и слева. Третий план представляет длинная стена, перед которой происходит действие и которая завершается с одной и другой стороны низкими башнями.

В тех же случаях, когда изображаемая сцена не позволяет византийскому художнику ввести архитектурные элементы, он придает четкие геометрические формы пейзажу. Недаром получили такое большое распространение в произведении византийского и древнерусского искусства «лещадные» горки. Прямоугольники «лещадок» помогают создать ощущение глубины, выполняя ту же роль, что и архитектура.

В византийской живописи размер изображенного предмета, в отличие от произведений, построенных по принципу линейной перспективы, не зависит от его положения в пространстве. Византийский художник не знает перспективного сокращения размера предметов, с помощью которого подчеркивается глубина. Размер предмета зависит по преимуществу от его смысловой роли в изображаемом сюжете. Так, в сцене рождения Иисуса Христа в мозаике Палатинской капеллы в Палермо (XII в.) масштабно выделена Богородица. Каждый же из остальных изображенных персонажей имеет меньший размер. Этот размер зависит от положения персонажа на иерархической лестнице христианских святых. Вслед за Богородицей крупнее остальных Иосиф, несколько меньше его волхвы, а затем — прислуживающие при омовении женщины.

Таким образом, средневековые художники обладали своей системой изображения пространства, которая не была отнюдь примитивной. Она служила определенным целям, идейной и эстетической сущности средневековой живописи.

Рассмотренные черты средневековой перспективы связаны также с тем, что иконописец строит свой мир со своим пространством в размерах иконы. Этим он отличен от художников Возрождения и последующих эпох, которые стремятся создать иллюзию реального пространства. В ренессансной живописи размеры показанных предметов не столь важны, так как главное не изображение, а изображаемое. Зритель как бы должен

¹¹ Таким образом, система освещения в византийской живописи противоположна принципу импрессионистов, стремящихся запечатлеть на полотне один преходящий момент.

¹² В. Н. Лазарев. История византийской живописи, I. М., 1947, стр. 30.

¹³ В. Н. Лазарев. Искусство Проторенессанса, I. М., 1956, стр. 145.

¹⁴ Эту особенность архитектуры хорошо поняли итальянские художники эпохи Возрождения, введя в интерьерные сцены изображение пола, покрытого плитам.

забыть, что перед ним картина, и видеть на холсте только повторенную реальность. Икона же важна сама по себе: она объект молитвы, с ней связаны легенды, от нее могут исходить чудеса, она священный предмет. Все изображенные объекты как бы «вложены» в икону, размещены в ней. Расположение объектов в иконе имеет большое значение. Каждая фигура и предмет живут самостоятельной жизнью в произведении средневекового искусства. Их размеры зависят от того, как они размещены в пространстве.¹⁵

Иллюзорное пространство в произведении Ренессанса и следующих эпох соответствует иллюзорности изображения времени. Здесь передается мгновение. Зритель не может перенестись в пространство, показанное художником, не перейдя и в схваченное им мгновение: конкретное пространство соединено с конкретным временем. Икона же не связана с конкретным пространством, а поэтому не изображает и конкретного мгновения. Каждый объект изображается ею «вообще», как таковой, как он существует в вечности.

Разнообразные приемы перспективы были закреплены, а некоторые впервые введены в византийское искусство со сложением и установлением иконографического канона. В палеологовскую эпоху, в XIII—XV вв., значение канона в произведении византийского искусства несколько ослабевает. Уже в XV в. возникают совершенно новые, незнакомые каноническому искусству приемы перспективы.

Появление новых черт в перспективной системе средневековой живописи особенно ясно можно проследить на примере произведения искусства XV в. — иконе Государственного Эрмитажа «Сшествие святого Духа на апостолов», которая еще ни разу не упоминалась в литературе по византийскому искусству.¹⁶ Последнее обстоятельство заставляет нас дать ее краткое предварительное описание.

Строго построенная композиция иконы характерна для позднепалеологовской живописи.¹⁷ Икона имеет удлинённый по вертикали формат. Центральная ось делит композицию на две уравновешенные части. Пещера внизу композиции, дверь, повторяющая ее форму, и еще выше золотой фон, в который вписан сегмент неба с лучами, составляют эту ось. С четкими линиями архитектуры и мебели живописно контрастируют фигуры апостолов, расположенные вокруг пещеры. Легкие повороты их голов, почти орнаментальный ритм постановки ног, многочисленные складки одежд, резко ломающиеся или мягко лепящие форму, вносят в композицию оживление.

Умелое использование иконописцем пробелов на ликах, руках и одеждах апостолов напоминает стремление выявить теми же средствами объем в иконе XV в. в собрании Эрмитажа «Георгий и Димитрий». Как боль-

¹⁵ Ярче всего рассмотренная особенность проявилась в романских французских рельефах, например в тимпанных композициях Суйака, Муасака, Везеля.

¹⁶ Инв. номер Эрмитажа I 428. Икона происходит из собрания Н. П. Лихачева, которое поступило в Русский музей, а оттуда частично в Эрмитаж. (См. рукопись «Список икон и предметов, составляющих собрание Лихачева, поступившее в Русский музей Александра III», отдел II, № 60, инв. номер Русского музея 1701). Размер иконы 73,5×46,7 см.

Сохранность иконы довольно хорошая. В некоторых местах видны следы жучка, уничтоженного реставрацией 1964 г. (Реставрационный номер Эрмитажа 8750). Красочный слой и грунт по краям произведения обились вплоть до павлоки. В связи с этим икона была помещена в деревянную рамку. Икона написана на трех досках. Шов соединения двух больших кусков дерева проходит по вертикали в правой части лицевой стороны. Он пересекает изображение антаблемента между колоннами. Третий кусок имеет небольшой размер и расположен в левом нижнем углу иконы. Его покрывает только левкас.

¹⁷ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, стр. 229.

шинство художников XV в., автор рассматриваемой иконы был сильным рисовальщиком, умело передающим сложные ракурсы.

«Сошествие святого Духа на апостолов» Эрмитажа отличается сухой четкостью исполнения. Этому способствует подчеркивание линий, рисующих фигуры и архитектуру; складки одежд, объем которых передают только локальные высветления, орнаментальность прядей волос, ясно определенные грани плави. Большая роль линии, приобретающей нередко орнаментальное значение, вообще свойственна работам XV в. Так, она особенно ясно ощущается в византийской иконе с изображением Пантократора в собрании Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Графичность и сдержанность исполнения связаны в основном с цветовым решением эрмитажного произведения. Краски, наложенные тонкой кистью, локально заполняют отведенные им места, очерченные светлорусовым контуром. В нижней части иконы красочный слой отсутствует, и это позволяет получить представление о процессе работы. Художник рисовал по белому левкасу охряной линией, а затем накладывал краску, но не успел заполнить ею узкую полосу в нижней части композиции.¹⁸

Одежды апостолов иконы Эрмитажа окрашены зелеными, синими и красно-коричневыми тонами. Ограниченность палитры в их передаче уничтожает представление о пестроте. Голубовато-зеленая архитектура в затененных частях окрашена в темно-зеленый цвет. Состоящий из голубой и синей полос сегмент неба связан с небольшим пространством фона синими лучами и золотыми шраффиновками. Царь в центре выделен ярко-красной одеждой. Сильная сторона живописца как колориста заключается в том, что он не боится глубокого черного цвета, которым заполняет все проемы архитектуры. Доминирующее в иконе сочетание красных и зеленых тонов типично для середины XV в. и напоминает цветовой строй иконы «Рождество Иоанна Предтечи» Эрмитажа. Применение в иконе «Сошествие святого Духа на апостолов» золотых шраффировок и минимальная роль, отводимая в ней золотому фону, позволяют отнести ее к концу эпохи Палеологов.

Большое внимание в иконе «Сошествие святого Духа на апостолов» уделено архитектурному декору. Мраморные колонны коринфского ордера поддерживают прямоугольные антаблементы портиков. Импосты колонн имеют вогнутую форму с розеткой в центре. Опоры округлостью своего ствола и базы, декоративностью прожилок мрамора, четкой лепкой акантовых листьев капителей напоминают колонны кивория иконы «Введение Богоматери во храм» собора Хилондарского монастыря на Афоне (около 1370 г.).¹⁹ Орнаменты входа в пещеру и стен, к которым примыкают колонны, построены по принципу отдельно стоящих ов. Декор пещеры имеет широкие расстояния между элементами узора. Тот же мотив разорванных звеньев орнамента повторяется двенадцатью свитками, положенными на убрис царя-космоса на одинаковом расстоянии друг от друга.

Художник эрмитажной иконы «Сошествие святого Духа на апостолов» не был глубоким психологом и тонким портретистом. У всех апостолов он изобразил одинаковые лица, которые отличаются бородами, прическами и

¹⁸ Рисунок, сделанный художником до наложения краски, иногда можно видеть и в произведениях настенной византийской живописи. Пример этого — части фигуры Иисуса Христа во фресках Кахрие Джами, XIV в. (P. Underwood. Third report of the restoration of the frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1956. *Dumbarton Oaks Papers*, XII, 1958, p. 235—256).

¹⁹ S. Radojčić. Die serbische Ikonenmalerei vom XII Jahrhundert bis zum Jahre 1459. *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, Graz—Köln, 1956, S. 79, fig. 20.



Икона „Сошествие святого Духа на апостолов“. Эрмитаж.

расположением морщин. Как обычно в византийском искусстве, иконописец стремился достичь выразительности лица, резко скашивая в сторону глаза. В отличие от художников допалеологовского времени он обратил основное внимание на настроение апостолов. Как все мастера XV в., он создает эмоциональный акцент чисто внешними средствами, добиваясь определенной при этом экспрессии. Основное значение он придает жестам апостолов, выражающих свое отношение к происходящему событию, но также обращает внимание на повороты голов, положение тел и ног.²⁰

Находящийся в центре, справа от зрителя, Павел сидит прямо. У него в руках Евангелие. Его ноги поставлены близко друг к другу, одна выше другой. Он полон строгости и величия. Иначе охарактеризован молодой ученик Иисуса Христа. Он склонил голову и сгорбился, опустив руку на колено. Плавные, текучие линии фигуры наполняют его движение лирической задумчивостью и тихой грустью. Апостол Петр, сидящий слева от зрителя в центре, задумчиво благословляет правой рукой. Прямо сидит рядом с ним седой апостол, положив руки на колени. Его сосед пишет, обратив голову назад. Три ученика Иисуса Христа рядом с ним изображены в момент спокойной беседы. Вся группа торжественно воспринимает происходящее.

Рассмотренные особенности иконы Эрмитажа свидетельствуют о том, что она была создана в позднепалеологовское время или же во второй половине XV в., когда византийские художники в завоеванной турками империи стремились как можно точнее следовать традициям, установленным их предшественниками.

Обратимся же к тому, как использованы в этой иконе XV в. перспективные приемы, возникшие в византийской живописи со сложением иконографического канона, и каковы новые, не знакомые предшествующему искусству черты в построении пространства. Совершенно по-новому для средневекового искусства представлена в иконе архитектура. Ей придается в композиции подчеркнуто большое значение. Ее изображение как бы заполняет и обрамляет всю сцену. Сидящие фигуры апостолов почти не заслоняют ее, но расположены в глубину и среди нее. Здания состоят из двух торжественных портиков справа и слева композиции, соединенных в центре стеной с дверным проемом.

В отличие от икон предшествующего времени изображение архитектуры имеет в своем построении одну точку зрения, единый горизонт и строго соблюденный масштаб, т. е. подчинено законам линейной перспективы. Главная точка схода расположена при этом в проеме двери, над фигурами апостолов.

Но теория перспективы, впервые разработанная итальянскими художниками кватторченто, не была знакома еще автору иконы «Сошествие святого Духа на апостолов». Подобно живописцам Италии треченто, он следовал перспективным законам интуитивно, математические исчисления не были ему известны. Отсюда отход во второстепенных деталях от единого построения, которому он, однако, следует при изображении целого, т. е. всего архитектурного стаффажа. Карниз и примыкающие к нему капители колонн представлены с пониженной точки зрения, базы же даны так, как будто бы зритель смотрит на них сверху. Дверной проем в центральной стене изображен с боковой точки зрения.

В иконе как бы совмещены два изображения: с одной стороны — выполненная согласно правилам линейной перспективы архитектура, с другой — апостолы, скамьи, на которых они сидят, часть пола под их ногами. В последней части композиции соединены, как обычно в визан-

²⁰ Сравни с отсутствием интереса к настроению в иконе той же темы XII в. в Эрмитаже (инв. номер I 8, размер 31.5×18.0 см).

тийских произведениях живописи, две точки зрения. Вся группа дана с повышенным горизонтом, так что фигуры расположены одна над другой. Каждый же из персонажей представлен в прямой проекции, т. е. с высоты нормального человеческого роста.

Однако обе части иконы — архитектура и апостолы — объединяются в единую композицию. Это происходит за счет того, что художник совмещает точку зрения, выбранную им при изображении архитектуры, с той, согласно которой он представляет всю группу апостолов. Она расположена в центре композиции и сильно занижена. Она основная и главная. От нее иконописец отходит только во второстепенных частях композиции, в деталях.

При изображении архитектуры иконописец, как обычно в канонических композициях, предпочитает представлять основной, внешний вид здания, а не его интерьер, который считается второстепенным. Таким образом, изображение действия, происходящего в интерьере, то, что так интересовало итальянских художников, начиная с П. Каваллини,²¹ осталось чуждо автору «Сошествия святого Духа на апостолов».

Последовательное применение линейной перспективы было легче всего ввести первым начавшим интересоваться ею византийским художникам при изображении архитектуры. В этом отношении они повторили опыт своих итальянских собратьев. Четкие объемы зданий, строго прямые, «строящие» линии архитектуры позволяли художнику яснее подчеркнуть свою идею. Икона Эрмитажа не единственный пример того, что византийские живописцы XV в. начинают вводить не просто элементы линейной перспективы, как случайно они это делали до сих пор, но изображать архитектурные постройки согласно ее правилам.²²

Появление линейной перспективы, а не ее элементов, как ранее, — характерная черта византийского искусства XV в., проявившаяся в изображении архитектуры иконы «Сошествие святого Духа на апостолов». Эта особенность, возникшая в позднепалеологовское время, свидетельствует об отходе художников от канонических принципов, одним из которых до сих пор были правила пространственного решения, рассмотренные в работе.

V. Likhatcheva

SOME FEATURES OF PERSPECTIVE SYSTEM IN BYZANTINE PAINTING AND THE HERMITAGE ICON «THE PENTECOST»

In byzantine painting all the main principles of system of perspective such as different views, high horizon, light and shade are canonized. The importance of this canon decreases during the final phase of byzantine history (from 1261 to 1453). At the end of this period there appear new features of perspective. From this point of view of particular interest is the fifteenth century Hermitage icon «The Pentecost». Here the architecture is depicted not according to the elements of the central perspective as before, but according to the system as a whole. The use of the central perspective in the representation of architecture became a characteristic feature of the fifteenth century byzantine painting.

²¹ В. Н. Лазарев. Искусство Проторенессанса, стр. 150.

²² Например, на недавно открытой фреске в пареклезии Кахрие Джами, изображающей стоящую перед Богоматерью женщину, подножие и пол представлены согласно правилам линейной перспективы.