

Шило Александр Всеволодович

Концепция реальности и условность пластического языка в изобразительном искусстве средних веков

В статье исследуется связь мировоззренческих представлений о реальности, выработанных средневековыми теологией и философией, и условности пластического языка иконописи, которые составили каноническую художественную систему средневековья.

Ключевые слова: иконопись, обратная перспектива, каноническая художественная система.

Шило О.В.

Концепція реальності та умовність пластичної мови в образотворчому мистецтві середніх віків

У статті досліджується зв'язок світоглядних уявлень про реальність, які були напрацьовані середньовічними теологією та філософією, та умовності пластичної мови в іконописі, що склали канонічну художню систему середньовіччя.

Ключові слова: іконопис, зворотна перспектива, канонічна художня система.

Shilo A.

The concept of reality and convention of plastic language in Medieval Art

The article examines connection between the world outlook ideas about reality developed by medieval theology and philosophy and convention of plastic language in icon painting, that formed canonical art system in the Middle Ages.

Key words: icon painting, reverse perspective, canonical art system.

В связке «концепция реальности — образ мира — тип знания» традиционно за среднее звено было ответственно искусство. В своем историческом развитии эта связка выглядит следующим образом: для античности — это «Космос — скульптурная пластика — натурфилософия»; для средних веков — «Бог — иконопись — схоластика»; для нового времени — «чувственно воспринимаемый мир — иллюзорность прямой перспективы — рационализм». Эпоха высоких компьютерных технологий еще не оформила соответствующей триады, но уже определила пространство антропологических проблем, ею порожаемых.

Образ мира, создаваемый искусством, закрепляется в произведениях системой условностей пластического языка. Она, с одной стороны, оказывается безразличной по отношению к той концепции реальности, образ которой воспроизводит, с другой — создает ту «оптику», с помощью которой эта реальность воспринимается интеллектуальным опытом.

Для современного сознания наиболее очевидной оказывается условность средневекового канонического изображения, поэтому удобно начать обсуждение заявленной темы именно с нее.

Под условностью изобразительного языка, как правило, понимают систему деформаций, неизбежных при создании двумерного изображения трехмерного объекта. Такая система либо складывается исторически и выступает частью более общей художественной традиции, либо создается художником специально для решения отдельной творческой задачи. Если в первом случае закономерности ее создания имеют наиндивидуальный — и в этом смысле объективный — характер, то во втором они латентны, хотя это не значит, что они отсутствуют. Вместе с тем для постижения этих закономерностей необходимы определенные условия. Б.А. Успенский, много сделавший для изучения условностей изобразительного языка канонической художественной деятельности, отмечает: «<...> вообще деформации <...> могут восприниматься как таковые только с точки зрения <...> иных <...> художественных норм, но не с точки зрения того языка художественных приемов, которыми пользовался живописец» [10, 4].

Из этого верного и методологически весьма перспективного замечания следует несколько выводов, существенных для дальнейшего изложения. Во-первых, любая художественная

система связана с деформациями в изображении исходного объекта — натуры. Проблема здесь состоит не в том, более или менее она деформирована, а в том, в какой степени осознаны эти деформации, то есть в какой степени и художник, и зритель отдают себе отчет в том, что имеют дело с некой системой условностей изображения, а не с изображенным объектом как таковым, и делают они эти условности предметом специального эстетического освоения или нет, пренебрегая ими и стремясь максимально уменьшить их опосредующую роль в процессе как создания, так и восприятия пластического образа.

Во-вторых, говоря о деформации натуры, речь фактически идет о несходстве двух нормативных систем — художника и зрителя, но никак не о том, что натура как-то искажена в производстве, поскольку, как было только что отмечено, произведение всегда и неизбежно есть искажение натуры. При этом одна из нормативных систем принимается «нормальной», сама собою разумеющейся, то есть такой, условности выразительных возможностей которой признаны минимальными. Отсюда минимальными признаются и ее «искажающие» влияния на изображение, и «искажения» эти не замечаются и не обсуждаются, а само изображение признается адекватным натуре, то есть способным замещать натуру в сознании воспринимающего.

Соответственно другая нормативная система рассматривается с точки зрения нарушения норм первой, то есть тех эксцессов, которые не позволяют устанавливать в сознании замещения между натурой и ее изображением.

Как правило, в современном обыденном сознании в силу ряда исторических и культурных причин в качестве такой «нормальной» системы выступает та художественная традиция, которая сложилась в эпоху Возрождения и Нового времени. Причем она выступает не в своих исторических данных, противоречивых и отнюдь не единых формах, в которых происходило реальное развитие европейского искусства конца XV–XIX вв., а в неких обобщенных типологических характеристиках, устанавливающих генетическую связанность искусства этого времени при всех частных его противоречиях, несоответствиях и даже взаимоотрицаниях. К таким обобщенным типологическим характеристикам относятся в первую очередь: прямая и воздушная перспектива, светотональная моделировка объемов и пространства, принцип колорита, то есть подчиненности цветовых характеристик натуры в живописи, и др.

Отсюда, в-третьих, исследователь условностей пластического языка той или иной нормативной художественной системы оказывается вынужденным сопоставлять исследуемую систему с «нормальной», независимо от того,

какую именно художественную традицию он будет использовать в качестве этой последней. Такое сопоставление, давая обильный материал для изучения формальных приемов изобразительного искусства тех или иных эпох и мастеров, таит в себе существенные трудности и проблемы тогда, когда вопросы исследования упираются в *социально-культурные и деятельностьные закономерности создания той или иной нормативной системы в художественной деятельности*, выяснение которых и выступает целью этой статьи.

Так, в цитированной выше работе Б.А. Успенский отмечает, что, зная систему деформаций, обусловленных языком древней живописи, возможно реконструировать по изображению реальные формы: «<...> Перед художником стоит задача передать реальное трех- или четырехмерное пространство на двумерную плоскость картины; выяснить проблемы этой передачи (а также степень адекватности изображенного мира изображаемому), что может быть проверено возможностью обратной реконструкции реального пространства и составляет задачу исследования» [10, 5].

Но уже сама постановка задачи констатирует, что исследователь а priori убежден в том, что перед средневековым художником действительно стояла задача «передать реальное трех- или четырехмерное пространство на двумерную плоскость картины». Так понятая задача живописца отождествляется с убежденностью исследователя в том, что художник добивался «степени адекватности изображенного мира изображаемому», что деформации, таким образом, применялись к реальным формам намеренно, более того, что они имеют специальный смысл и представляют собой определенную систему, причем систему, для средневекового сознания естественную, используемую художником и зрителем автоматически и не мешающую за условным пластическим языком воспринимать в изображении реальные формы. Само это отождествление демонстрирует, что исследователь не различает современные и средневековые представления о реальном пространстве и соответствующих методах его воспроизведения в изображении.

Вместе с тем известно, что метод работы средневекового мастера несколько отличался от метода работы современного художника. В.Н. Лазарев отмечает, что до конца XIV в. средневековые мастера не работали непосредственно с натуры, а пользовались «образцами», которые объединялись в «книги образцов», подлинники, представлявшие более или менее систематическую сводку иконографических типов и художественных приемов. Работая по памяти, средневековый мастер воспоминания передавал в своем произведении не в чистом, а в претворенном виде, вплетая их в традиционную иконографическую систему [5, 205].

Тем самым обнаруживается, что средневековый художник решал совершенно иную задачу, чем та, которую, исходя из сегодняшних представлений о работе художника, приписывает ему Б.А. Успенский. Он не воспроизводил «реальное (визуально воспринимаемое. — Ш.А.) пространство», а воссоздавал образец, то есть заведомо работал с двумерным изображением, которое переносилось на двумерную же плоскость.

Другой вопрос, как возникал этот образец, и почему мы обнаруживаем, несмотря на работу «по образцу», столь большое разнообразие предметных форм в средневековых изображениях, причем часто форм бытовых, наблюденных житейски, и явно «не образцовых». С другой стороны, почему, даже изображая эти наблюденные формы, художник не следует своему чувственному опыту, чтобы достичь «адекватности изображенного мира изображаемому», но и в этом случае обращается к навыкам работы «по образцу» и воспроизводит его иконографические схемы? Ведь оптическая природа восприятия «реального пространства» у него не отличалась от современной, а опыт прямой перспективы, как известно, был знаком европейцам еще со времен античной классики [2; 3]. Значит, нельзя говорить об автоматизме восприятия деформаций средневековыми художником и зрителем.

В то же время намеренность деформаций имела какой-то более глубокий смысл, чем просто следование формальным закономерностям обратной перспективы, «<...> древний художник, отступавший от норм линейной перспективы, не только не стремился скрыть эти отступления (что сплошь и рядом наблюдается в искусстве Возрождения и Нового времени [2]. — Ш.А.), но, напротив, очень часто как бы сознательно их подчеркивал <...>» [10, 10].

Но почему?

Исследователь оставляет этот вопрос без ответа. Вместе с тем именно он представляется важнейшим, если обсуждать «обратную перспективу» и всю традицию средневекового изображения не в оппозиции «прямая — обратная перспектива», то есть абстрактно противопоставляя «нормальную» (с современной точки зрения) и «условную» нормативные системы, а пытаясь выяснить операциональный смысл использования в канонической художественной деятельности именно этого условного изобразительного языка.

В самом деле, почему именно данный тип условности оказался присущим каноническому средневековому изображению? Ведь известно, что к средним векам уже были выработаны (и сведения о них получили достаточно распространение в европейском мире) различные системы условных приемов изображения. Таким образом, веер возможностей для реализации задач, стоящих перед средневековой изобразительностью,

был достаточно велик. Однако была избрана совершенно определенная система, условно называемая «обратной перспективой». И средневековый художник не выбирал ее из ряда других, столь же абстрактных и безразличных к изображаемому миру, но решал свои собственные особые задачи воссоздания в изображении конкретного образа этого мира.

Какова же эта задача?

О ее исторической постановке пишет о. А. Кураев: «<...> чтобы лучше понять неразрывность связи иконографической формы с ее содержанием, заметим, что первоначально этой связи вообще не было» [4, 243], раннехристианское искусство не стремилось придать форме своих произведений какое-либо соответствие с их специфическим религиозным содержанием. Вплоть до VIII в. христианское искусство пользуется в основном античными формами. И лишь в связи с иконоборческим кризисом VIII–IX вв. вырабатываются основные особенности иконы, адекватные уже ее собственному, а не античному видению мира и человека. Только начиная с VIII в., с иконоборческого кризиса, «<...> язык иконы формировался вполне сознательно, хотя сознательность эта выступала не как “планомерность”, а реализовалась как поиск форм, соответствующих внутреннему (религиозному. — Ш.А.) опыту иконописца» [4, 243].

Обычный разговор об оппозиции обратной и прямой перспективы неизбежно связан с модернизацией: само рассуждение об этой оппозиции и выведение из нее преимуществ обратной перспективы для решения задач иконописи возможно только апостериорно из опыта возрожденческого и поствозрожденческого индивидуализма. Средневековый же иконописец, разумеется, был лишен возможности такого выбора. Значит, выбор этот, вполне сознательный, хотя и не планомерный, делался исходя не из мировоззренческих спекуляций, или по крайней мере не только из них, но и по каким-то еще — и не менее фундаментальным! — основаниям.

Б.А. Успенский справедливо указывает, что в изучении языка древней живописи «<...> важнее всего <...> — рассмотрение проблемы передачи пространства и времени в древней картине» [10, 5]. Но здесь следует иметь в виду, что сами пространственно-временные отношения в древнем и современном искусстве выступают в двух достаточно автономных ипостасях. С одной стороны, пространство и время остаются наиболее абстрактным категориальным выражением протяженности и длительности, и в этом смысле любая изобразительная условность является моделью этих отношений сущего мира; с другой — пространство и время оказываются предельно конкретным и смыслонаполненным воплощением этих отношений, приводящим умозрительные

отвлеченные построения в план чувственности и очевидности. Но и чувственность, и очевидность выступают здесь не столько как самооценочность, сколько как средство воплощения конкретного предмета изображения.

Здесь наблюдается альтернатива.

Верным — истинным — можно считать то, что мы а priori знаем об изображаемом пространстве, но не видим непосредственно (или видим как-то иначе: так, в прямой перспективе параллельные линии кажутся сходящимися в точку, хотя заранее известно, что на самом деле это не так). Другая же возможность состоит в том, чтобы считать верным то, что воспринимается непосредственно, и сообразно этому выстраивать умозрительное знание о реальном пространстве и предметах, расположенных в нем. Именно этот путь оказался присущим средневековому каноническому искусству. Собственно, деятельностная суть изобразительного канона в том и состоит, что он фиксирует эти выработанные традицией деятельностные шаги-операции построения формы и закрепляет их в образцах или прорисях подлинников.

Образцы или прориси подлинников — это не конечный результат деятельности. Конечное изображение в этом случае получилось в результате последовательного совершеня технологических операций деятельности. Поэтому в канонической системе изображения не копируют друг друга, хотя их происхождение от одного образца может быть очевидно [5, 206–207], поскольку именно он изображением воссоздается.

И здесь намечается парадокс: именно ориентированная на движение от очевидности к умозрению система дает столь отличные от очевидности результаты. Видимо, речь должна идти не столько о смысле увиденного средневековым художником, сколько о смысле изображенного, воссозданного.

А. Кураев отмечает: «<...> отказ иконы видеть в человеке самодостаточный центр изображаемого мира (что характерно для оптико-геометрических и мировоззренческих обоснований прямой перспективы эпохи Возрождения и Нового времени. — Ш.А.) имеет свое обоснование в специфике средневекового понимания реализма. Средневековый художник смотрит на вещь “*sub specie aeternitatis*”, отказываясь от передачи собственной субъективности ее восприятия. <...> Иконописец <...>, имея точку зрения и отсчета не в себе, всегда ориентирован не на психологический, а на онтологический реализм» [4, 249–250]. И далее он отмечает, что «христианская антропология предполагает, что спасенный (“святой”, освященный) человек — это преображенный человек. Ничто в человеческой природе (духовно-материальной) не подлежит упразднению

в “новой жизни”, но ничто не может войти туда, не преобразившись, не очистившись и не просветлившись — ни разум, ни сердце, ни воля... Этого спасенного, то есть всецело преображенного человека и пишет икона. <...> Икона противоречила реалиям “мира сего” — но именно поэтому становилась проповедью, обличением, увещанием, призывом <...>» [4, 257–258].

В приведенных отрывках представляются зафиксированными основные позиции, позволяющие приблизиться к ответам на поставленные выше вопросы. Итак, деформации объектов реального мира, столь наглядно наблюдаемые в иконе, имеют не столько оптико-геометрическую или математическую, сколько смысловую природу. В их основе лежит «онтологический» реализм, то есть стремление наиболее полно и точно воссоздать в изображении как внешние черты явления, так и его суть, прежде всего сакральную. При этом художник стремится максимально уменьшить, в идеале и вовсе избавиться от собственной субъективной позиции в воссоздании этой сути, что достигается пониманием преображенного характера изображаемого им явления. Но при этом — вспомним, что иконописание понималось как служение и подвижничество [8, 17], — преображается и он сам. Таким образом, двигаясь от очевидности к умозрению, художник стремится в своем изображении эту очевидность, визионерство преодолеть, и преодолевает ее в напряженном интеллектуализме своего труда, ибо, по П.А. Флоренскому, «иконописец выражает христианскую онтологию, не припоминая ее учение, а философствуя своей кистью <...>. Иконопись есть метафизика» [14, 115, 122].

Исследуя семиотику иконы, Б.А. Успенский выделяет ряд внешне воспринимаемых формальных закономерностей. К ним, в первую очередь, относится «<...> система обратной перспективы, которая исходит из меняющейся точки зрения (множественности зрительских позиций) и таким образом связана с последующим суммированием зрительного впечатления (в то время, как прямая перспектива исходит из фиксированной зрительской позиции)» [10, 13].

Суммирование пространственных отношений проявляется в совмещении видов объекта на плоскости и есть результат движения зрительской позиции вокруг объекта; суммирование временных отношений — т.н. «кручения», подробно разобранные П.А. Флоренским [13, 261–266], — есть результат движения самого объекта [10, 19]. В то же время суммируется взгляд зрителя изнутри картинной плоскости — формы второго плана — и внешний взгляд — формы первого плана [10, 19].

Видимо, можно утверждать, что возникающие при этом искажения и деформации играли содержательную роль и смыслом своим имели

именно преобразование изображаемого мира, о котором речь шла выше. Именно с их помощью достигалось преодоление визионерской очевидности, позволявшее переводить изображение из ряда констатаций бытового опыта в ряд метафизических размышлений о сути изображенного явления. Таким образом, содержательность достигаемых деформаций устанавливала границу между миром житейских очевидностей и миром духовного созерцания, видения и ведения. Тем самым разделялись, разграничивались бытовое пространство, в котором находился зритель, и изображенное метафизическое пространство сакрального события.

Природа этого пространства иная, чем бытового пространства, хотя их нельзя противопоставлять как изображенное и реальное. Это было бы неверно, поскольку для средневекового сознания изображенное метафизическое пространство и есть пространство реальное [1, 63].

В этом плане нельзя согласиться с утверждением Б.А. Успенского, что «<...> перед художником стоит задача переорганизовать видимое пространство» [10, 17], соотнося при этом «мир жизни и мир картины» [11, 195]. Проблема здесь видится в том, что изображенный на иконе мир и есть метафизически реальный мир — «как он есть на самом деле».

Именно так его мыслили и иконописец, и его зритель. Так к нему и надо относиться, говоря об условностях фиксирующего его пластического языка: «<...> пафос средневекового человека — утверждение реальности в себе и вне себя, и потому — объективность. Субъективизму нового человека свойственен иллюзионизм; напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового <...>, как творчество подобию и жизнь среди подобию <...>. Понятно отсюда, что предпосылками реалистического непонимания были и всегда будут: реальности, т.е. есть центры бытия, некоторые сгустки бытия, подлежащие своим законам и потому имеющие каждый свою форму, по сему ничто существующее не может рассматриваться как безразличный пассивный материал для заполнения каких бы то ни было схем, а тем более считаться со схемой эвклидово-кантовского пространства; и потому формы должны постигаться по своей жизни, через себя изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы. И, наконец, самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение», — подчеркивает П.А. Флоренский [12, 59–60].

Другое дело, что этот упорядоченный, организованный и осмысленный мир «как он есть

на самом деле» нам в нашем созерцании дан визионерски. Поэтому изображения и объекты — их денотаты — в иконе соотносятся непосредственно как соответствующие друг другу. В то же время для нашего зрения их надо соотносить с определенными опосредующими их знаковыми формами, которые обеспечивают иллюзорность изображения, соответствующего повседневному визионерскому опыту. Именно для преодоления этого последнего оказывается необходимой в пластике иконы сложно устроенная деятельностьная система, явленная поверхностному взгляду в «искажениях». Эти «искажения» не столько привязывают изображение к окружающему, бытовому миру, сколько преодолевают его.

В этом плане соотносятся между собой не мир жизни и мир картины, как полагает Б.А. Успенский [11, 195], а мир реальный «как он есть на самом деле», мир картины и мир, «как мы его воспринимаем в обыденной жизни». В идеале, к которому стремится иконописец, мир реальный и мир картины должны совпасть, но для этого и необходимо преодолеть очевидности мира «как мы его воспринимаем в жизни». Это — принципиальный момент, поскольку мир реальный не зависит от отдельной точки зрения какого-либо лица, тогда как мир, воспринимаемый в жизни, только через нее и дан.

Таким образом, в деятельностьном плане проблема достоверности изображения переводится в способ проецирования реального мира на плоскость картины. Но если учесть, что реальный и визуально воспринимаемый миры не считаются в условиях средневекового мирозерцания тождественными, то понятно, что проблема упиралась не только и не столько в математические и геометрические закономерности обратной и прямой перспективы [6; 7], сколько в сам способ работы с различными проекциями и совмещения их.

Здесь вновь возникает ряд спорных моментов. Как «вырезался» тот фрагмент реальности, который изображался? Как определялся размер картинной плоскости? Ибо, памятуя, что иконное пространство есть пространство смысловое, а не абстрактное, трудно представить, что картинная плоскость была случайной по своей форме.

Что касается сегментации изображаемого мира, то, видимо, такой вопрос перед иконописцем в принципе не стоял. Икона — это не фрагмент реальности, а вся реальность изображаемого мира в его конкретно явленной форме. Разумеется, современному мышлению, оперирующему абстрактными пространственными представлениями, это трудно себе представить. Однако жизненный уклад и прежде всего религиозный опыт давал средневековому сознанию опору для подобного умозрения: «<...> когда православный человек молится перед иконой, его

взгляд, обращенный с молитвой к ней, скользит по ее поверхности, не входя внутрь <...>» [4, 247]. Именно отказ видеть в иконе изображенный фрагмент пространства парадоксально превращает ее пространственные построения в образ всего пространства, во всей его полноте и конкретности.

Поэтому проблемы «кадра» в иконописи нет. Если мысленно поставить в ряд различные произведения мастеров Нового времени, то легко обнаружится, что на всех них изображено одно и то же, лишь по-разному оформленное и организованное пространство с различными сценами в нем. Практика «живых картин», столь распространенная в опыте домашних спектаклей и в любительском театре XIX в., убедительно подтверждает это наблюдение.

Но если поставить в ряд иконы, то всякий раз мы будем иметь дело с новым, другим, отдельным, конкретным пространством этой данной иконы, этого изображения, не продолжающимся и не повторяющимся в других иконах. Оно здесь же, в этом изображении, завершено. Более того, в силу конкретности восприятия пространства средневековым сознанием семантическая нагруженность бытового пространства жизни — протяженность, глубина, границы и т.п. — и пространства иконы были принципиально различны.

Икона по своей физической сути — аналог храмовой стены, фрески. Отдельная доска иконы — знак стены храма [14, 132; 9, 233–234].

Тем самым пространство, изображенное на иконе, изначально плоско. Третье измерение появляется лишь в храмовом ансамбле. И это особое — не физическое, не оптическое, не геометрическое, а, если можно так выразиться, «этическое» измерение, задающее особые пространственные отношения между иконой и молящимися; это одно пространство — молитвы, а не два разных, находящихся в отношениях соответствия. Поэтому, например, в сценах явления [11, 214] все лица, окружающие являющегося, принципиально могут быть обращены к зрителю, а не к центральному изображенному событию. Они составляют вокруг него полукруг — часть круга, вторую половину которого образуют, соответственно, живые люди, стоящие перед иконой.

Именно два обозначенных обстоятельства — характер понимания пространства в иконном изображении как плоскости и способ организации и восприятия этой плоскости, зафиксированный в совмещении проекций изображения, — позволяют, как представляется, понять деятельностную природу условностей пластического языка в канонической художественной системе.

ИСТОЧНИКИ

1. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1972. — 318 с.
2. Даниэль С.М. Картина классической эпохи / С.М. Даниэль. — Л. : Искусство, Ленингр. отд., 1986. — 199 с.
3. Кантор А.М. Предмет и среда в живописи / А.М. Кантор. — М. : Сов. художник, 1981. — 128 с.
4. Кураев А.В. Человек перед иконой (размышления о христианской антропологии и культуре) / А.В. Кураев // Квинтэссенция. Философский альманах 1991 г. — М. : Политиздат, 1992. — С. 237–262.
5. Лазарев В.Н. О методе работы рублевской мастерской / В.Н. Лазарев // Византийское и древнерусское искусство. — М. : Наука, 1978. — С. 205–210.
6. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи / Б.В. Раушенбах. — М. : Наука, 1975. — 184 с.
7. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б.В. Раушенбах. — М. : Наука, 1986. — 255 с.
8. Рерих Н.К. Письмо художника / Н.К. Рерих // Русская икона. — СПб., 1914. — С. 14–19.
9. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни / Е.Н. Трубецкой. — М. : Республика, 1994. — 432 с.
10. Успенский Б.А. К исследованию языка древнерусской живописи / Л.Ф. Жегин // Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). — М. : Искусство, 1970. — С. 4–34.
11. Успенский Б.А. О семиотике иконы / Б.А. Успенский // Труды по знаковым системам. — Т. 5: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. — Тарту : Изд-во Тарт. ГУ, 1971. — С. 178–222.
12. Флоренский П.А. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. — М. : Правда, 1990. — 447 с.
13. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. — М. : Прогресс, 1993. — 324 с.
14. Флоренский П.А. Иконостас / П.А. Флоренский // Богословские труды. — Вып. 9. — М., 1972. — С. 83–148.