

Дмитрий Антонов

РУССКИЕ ИКОНЫ

геометрия
и знаки



ОГЭВ

Издательство АСТ
Москва

УДК 75.046(47)

ББК 85.14(2)

A72

Все права защищены. Любое использование материалов данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается

Научный редактор — канд. искусствоведения А. С. Преображенский (МГУ; ГИИ)

Рецензенты: канд. ист. наук О. В. Чумичева, канд. ист. наук М. Р. Майзульс (РГГУ)

Антонов, Дмитрий Игоревич.

A72 Русские иконы: геометрия и знаки. — Москва : Издательство АСТ, 2026. — 224 с. — илл. — (Галерея мировой живописи).

ISBN 978-5-17-126946-3

Перед вами не обычный путеводитель по русской иконописи. Главная цель этой книги — дать читателям ключи, которые позволят ориентироваться в мире икон и настенных росписей. Понимать логику изображений и видеть информацию, скрытую в деталях.

Автор шаг за шагом показывает, как можно «читать» иконы и как разбираться в интересных нюансах, скрывающихся в каждом сюжете. В каждой главе, кроме общих сведений, речь идет о редких деталях и интересных фактах, связанных с русскими иконами.

Книга будет равно интересна и тем, кто хочет получить общие знания о русской иконописи, и тем, кто занимается историей культуры, искусства, религии.

УДК 75.046(47)
ББК 85.14(2)



Научно-популярное издание
Галерея мировой живописи

Дмитрий Антонов

РУССКИЕ ИКОНЫ Геометрия и знаки

Заведующая редакцией Ю. Данник, руководитель направления А. Чудова, ответственный редактор Д. Островская, младший редактор А. Климкина, научный редактор А. Преображенский, дизайн макета и верстка Е. Горячкина, Ю. Анищенко, дизайн обложки В. Воронин, художник-иллюстратор А. Пиетия, бильредакторы А. Русакова, О. Лесняк, технический редактор М. Караматозян, корректор А. Воробьева

Общероссийский классификатор продукции

ОК-034—2014 (КПЕС 2008): 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Подписано в печать 02.02.2026. Формат 70×90/16. Усл. печ. л. 16,38. Печать офсетная. Бумага мелованная. Гарнитура *Garamond*.

Доп. тираж экз.

Изготовитель: ООО «Издательство АСТ»

Произведено в Российской Федерации

Изготовлено в 2026 году

129085, РФ, г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, стр. 1, ком. 705, пом. I, 7 этаж

Наш электронный адрес: www.ast.ru

E-mail: ask@ast.ru

«Баспа Аста» деген ООО

129085, Мәскеу қ., Звездный бульвары, 21-үй, 1-құрылыс, 705-бөлме, I жай, 7-кабат. Біздің электрондық мекенжайымыз: www.ast.ru

Интернет-магазин: www.book24.kz

Интернет-дүкен: www.book24.kz

Импортер в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Дистрибутор и представитель по приему претензий на продукцию в республике Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибутор және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының өкілі

«РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3-а», литер Б, офис 1.

Тел.: 8 (727) 2 51 59 89,90,91,92; Факс: 8 (727) 251 58 12, вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген. Өндірген мемлекет: Ресей

Моей бабушке Елене Антоновой,
которая учила меня в детстве писать стихи и рассказы
и ушла, когда эта книга была почти закончена.

Моему дедушке Борису Антонову,
который научил меня удивляться и радоваться
даже самым простым вещам.

Содержание

К читателю.....	7
-----------------	---

Глава 1. Геометрия иконы

Перспектива: обратная, прямая и...?	12
Суммирование ракурсов.....	16
Круговой обзор.....	25
Суммирование и движение.....	28
Динамика: рассказ о действии.....	31
Правое и левое.....	40
Визуальные акценты: положение, освещение, размер.....	44
За стеной и под землей: внутреннее пространство.....	51

Глава 2. Знаки

Дерево, горка, дом: маркеры пространства.....	66
Знаки святости: нимб, «слава», мандорла.....	69
«Антинимб»: хохлы и шапки.....	88
Вздыбленные vs растрепанные:	
волосы аскетов.....	98
Борода.....	100
Профиль и фас.....	107
Жесты.....	111

Благословение и приказ	111
Молитва, предстояние, внимание	120
Скорбь и страх	121
Бегство и преследование	124
Триумф	125
Прикосновение к святому	126
Искушение и вдохновение	131
Умирание: смерть и метафора смерти	132
Публичные жесты	138
Атрибуты	141
Крылья святых	142
Голова и чаша: знаки мученичества	145
Атрибуты пророков: рассказ о будущем	150
Одежда	154
Книга и свиток	166
Ключ	169
Крест	171
Цвета	174

Глава 3. Сюжеты и знаки: принципы чтения

Распятие	180
Сошествие во ад	192
Битва новгородцев с суздальцами	204
Хвалите Господа с небес	211
Заключение	220
Библиография	222



Центр визуальных исследований
Средневековья и Нового времени
РГГУ

К читателю

В

2023 г. в издательстве АСТ вышла книга «Нимб и крест: как читать русские иконы». В ней говорилось о рождении и развитии христианского искусства, о традициях почитания икон, о геометрии и знаках, сюжетах и мотивах иконописи, о курьезах и легендах, связанных с иконами. Книга, которую вы держите в руках, создана на ее основе. Это более компактное и доступное издание, а акцент в нем сделан только на иконографии — на том, что необходимо для глубокого «чтения» и верного понимания русских икон и настенных росписей.

Однажды в детстве я приехал с отцом во Владимир и впервые оказался в Успенском соборе XII в. Впечатлений от каменной резьбы или росписей я уже не вспомню. Но мне не забыть, как с изумлением я остановился перед стеной, на которой заметил краба. Диковинная морская тварь глядела на меня с плохо сохранившейся фрески. Это надолго осталось загадкой. И только когда я стал историком и занялся культурой Средних веков, я вспомнил о крабе и догадался, что он был частью композиции Страшного суда — сцены, где Море поднимает со дна утопленников, чтобы воскресшие люди предстали перед Христом.

Средневековое искусство полно загадок, которые могут удивить не только ребенка. Современные зрители не знают многих принципов, на которых основана иконопись, плохо ориентируются в ее мотивах и знаках. Даже образы, которые кажутся простыми, бывают наполнены смыслами, ускользающими от взгляда. Как тексты на (полу)забытом языке, изображения требуют расшифровки и истолкования.

Перед вами необычный «путеводитель» по русской иконографии. В отличие от большинства альбомов и книг, он посвящен не отдельным сюжетам и не известным шедеврам. Речь идет о том, что необходимо для их «прочтения». Главная цель книги — дать ключи, которые позволят ориентироваться в безбрежном мире икон и настенных росписей, понимая логику изображений и информацию, скрытую в деталях. Как будет видно, для этого совершенно недостаточен каталог-указатель икон, как бы подробно он ни был прокомментирован. Знать множество сюжетов и историю их развития важно, но такую информацию сегодня легко найти и в Интернете — для ознакомления, и в научной литературе — для изучения. Имен-

но этому посвящены бесчисленные альбомы и интернет-ресурсы. И все же этого мало. Чтобы понимать иконографию, нужно ориентироваться не только в ее «словаре», но и в «грамматике». Чтобы верно читать все, о чем говорит икона, нужно разобраться в том, как она построена. Научиться замечать нюансы и особенности, которые делают неповторимым каждый образ.

Мы будем двигаться от мелких и незаметных элементов к более крупным и сложным. Рассмотрим геометрические принципы, которые позволяют иконописцам рассказывать о пространстве и об изображенных предметах. Знаки — мельчайшие «кирпичики», из которых строится любой визуальный рассказ. (Как увидим, они насыщают изображение множеством смыслов, иногда совершенно неожиданных.) Поговорим о многих фигурах и мотивах, их особенностях и редких вариациях. Наконец, в конце рассмотрим несколько важных и интересных сюжетов. Визуальные решения, которые породили легенды вокруг отдельных персонажей. Это позволит лучше понять, как живет, меняется и развивается язык русской иконографии.

В этой книге почти не идет речь о стилистике. Это важное ограничение. Стилль не только влияет на наше эстетическое восприятие образа — он позволяет определять школу, примерное время и место создания иконы. Но серьезный анализ стилистики — искусствоведческое поле. Оно слишком специфично для тех, кто не занят профессионально историей искусства. А попытки говорить о стиле в популярном ключе рождают поток эмоциональных характеристик («утонченный», «изысканный», «мрачный», «сияющий...»). Без отточенного на практике умения отличать нюансы красок, линий, форм все эти описания остаются «немыми» для читателя. Я не искусствовед и не буду вторгаться в чужое поле — перед нами совсем другие задачи. Эта книга посвящена тому, как «читать» иконы. Другими словами, она посвящена иконографии — и, отчасти, антропологии искусства. Мы будем говорить только о тех художественных приемах, которые можно четко описать и которые нужны для понимания образа.

Сразу проясню, что такое иконография. Хотя в бытовом контексте это слово часто используют как синоним «искусства иконы» или, шире, «древнего искусства», на самом деле это любая художественная система, которая основана на устойчивых знаках, фигурах, моделях — то есть имеет свою «азбуку» (визуальные элементы) и «грамматику» (принципы их использования и сочетания). В этом плане иконография похожа на язык, а ее вариации — на диалекты. Иконографические системы можно увидеть в круглой скульптуре и барельефе, в комиксах, анимации или компьютерных играх. При этом чем реже зритель сталкивается с какой-то визуальной системой, тем больше ему нужно объяснять. Образы не считаются «сами собой», но требуют расшифровки.

Учитывая, что у всех нас разный опыт и разное знакомство с византийским и русским искусством, я постарался сделать системный рассказ, который бы затронул — глава за главой — все ключевые вопросы, без которых иконы нельзя понять. При этом не оставаясь на уровне ликбеза, что мало интересно и автору, и читателю, но в каждом разделе углубляясь в любопытные и редкие нюансы. Темы, о которых я буду говорить, не новы, но практически никогда они не рассматривались в единой системе и в доступном изложении.

Я надеюсь, что книга будет полезной и для тех, кто хочет познакомиться с русской иконой, зная о ней мало, и для тех, кто профессионально занимается визуальными исследованиями, культурной антропологией или фольклором. В каждой главе, о чем бы ни шла речь, я не ограничиваюсь известными фактами и банальными примерами, но говорю о том, что малоизвестно, редко привлекало внимание или вовсе не было описано. По мере рассказа мы будем двигаться от базовых вещей к более специфичным. Если первая глава посвящена общим вопросам, то в последней разговор станет уже детальным, а фокус сместится на необычные сюжеты и редкие мотивы.

Эта книга говорит об изображениях, которые мы встречаем все чаще — и в крупных городах, и в селах. Еще лет 30 назад рассказ об иконах казался бы разговором о древнем искусстве. И если «гидом», то по музейным коллекциям. Но сегодня это путеводитель по живой традиции, которая стремительно развивается вокруг нас.

В самом деле, мы — современники уникальной эпохи. Ренессанс, который переживает Церковь и церковное искусство на постсоветском пространстве, можно сравнить, пожалуй, с распространением и развитием иконописи в IX–X вв., после византийского иконоборчества, или с эпохой крещения русских земель. Храмы возвращают к жизни после советского запустения и массово строят новые. Иконы и росписи пишут и реставрируют, повсюду возникают мастерские и артели. Иконописное ремесло осваивают зрелые художники и дети. Более того, воскресшая традиция начинает разрабатывать новые формулы, схемы, сюжеты. Обыгрывать старые. Развиваться и двигаться.

Церкви всегда были пространством образов. И в последние десятилетия это пространство конструируется и преобразуется на наших глазах. Начиная с 1990-х гг. здесь можно проследить три условных этапа.

Интерьер храмов, возвращенных Церкви, восстанавливали, прежде всего, как литургическое пространство. Здание освящали, организовывали алтарную часть (престол с антиминсом, жертвенник), отделяли ее иконостасом. На этом этапе свои иконы для храма приносили и священники, и прихожане. Эти образы были очень разными по стилистике, размеру, материалу. Их нередко ставили на окна или стулья, из них формировали временные иконостасы. Церковь оживала.

С годами, когда в приходе появлялись средства, храмовое пространство начинали унифицировать и украшать. Создавали иконостас по разработанному и согласованному проекту. Заказывали росписи стен, новые единообразные иконы и киоты для них. Массовый запрос вызвал к жизни активное развитие иконописи и монументальной живописи, привел к формированию школ, артелей и мастерских. Церкви украшались и обретали современный вид.

Наконец, на третьем этапе интерьеры храмов стали активно наполнять святынями. Это не только возврат реликвий, утраченных в советские годы (если они не были возвращены при открытии церкви). В 2010-е гг. храмы начали массово приобретать фрагменты мощей и брандеа, контактные святыни. Для них либо создают особые ковчеги, либо, все чаще, интегрируют их прямо в иконы. Небольшой железный медальон, вставленный в образ, как правило, имеет стекло в центральной части, что позволяет

увидеть внутреннее пространство, в которое помещена частица мощей. Так как в Риме хранятся реликвии сотен христианских мучеников, многие из них прибывают из Италии и Ватикана.

На Руси мощевики и реликварии были многочисленны и разнообразны. Но после большевистских погромов, а затем полувекового уничтожения церковью коммунистами, сохранилось немного — то, что уцелело, разными путями возвращали в храмовое пространство. Одна из самых интересных святынь-реликвариев хранится сегодня в московской церкви преп. Сергия Радонежского в Крапивниках. Это достаточно крупный (по легенде — в размер Голгофского) деревянный Кийский крест, созданный в середине XVII в. по заказу патриарха Никона. В него было инкрустировано больше 100 частиц мощей и 16 камней с мест библейских событий, а в отдельном ковчеге в центре — частицы Креста и ризы Господней. Благодаря музейному хранению в советское время утраты оказались невелики, и крест можно увидеть практически в оригинальном состоянии.

Некоторые церкви в последние годы буквально превращаются в реликварии. Так, в московском храме Георгия Победоносца в Старых Лучниках хранится 12 икон-мощевиков, ковчег с мощами 27 святых, частица Креста Господня и две чудотворные иконы. Перечни реликвий нередко вывешивают на сайтах храмов. Церкви выстраивают свою иеротопию — пространство священного, пространство святынь. «Топография реликвий» становится уникальной в каждом храме.

Возникают и новые типы почитаемых объектов. Самый любопытный пример — отпечаток на стекле, которое закрывало киот иконы, не прикасаясь к красочному сло¹. Образы, возникающие на стеклах и стенах, описывали и раньше, как минимум с 1920-х гг., но они не привлекали широкого внимания. Ситуацию изменил прецедент в Киеве. В 1993 г. во Введенском монастыре на стекле киота Богородичной иконы «Призри на смирение» обнаружили ее отпечаток. Монастырские власти заказали экспертизу, доказавшую, что образ не написан красками. Об иконе сняли фильм. Украинская Православная церковь официально признала событие чудом, отпечаток разместили в монастырском храме как самостоятельную святыню и начали почитать как нерукотворный образ. Вслед за этим отпечатки начали обнаруживать во множестве церквей на постсоветском пространстве (а иногда и в других странах, к примеру в Израиле). Некоторые священники скептически или нейтрально относятся к таким стеклам — их не снимают и не помещают на отдельное место в храме. В других церквях образы оказываются в центре внимания, их подробно описывают на церковных сайтах и в социальных сетях. В московском храме Св. Николая Мирликийского в Отрадном отпечаток Богородичной иконы «Всех скорбящих радости», обнаруженный в 2015 г., поместили в специально созданный стеклянный киот с электрической подсветкой и синим фоном — это позволяет лучше разглядеть отобразившийся силуэт.

Еще одна современная традиция — использование фотографий. Некоторые прикладывают их к иконе, надеясь помочь больным, изображенным на снимке. Другие фо-

¹ См. об этом: Антонов, Доронин 2021.

тографируют на телефон, унося с собой образ чудотворной иконы, как средневековые паломники, которые стремились отразить недоступную реликвию в маленьких зеркалах и забирали из храма брандеа.

Изменения происходят не только в паломнических и приходских практиках, но и в самой иконографии. В последние десятилетия создавались новые масштабные композиции, не только известные, как «Собор всех святых, в земле Российской просиявших» или «Собор новомучеников и исповедников Церкви русской», но и гораздо более необычные — об одной из них мы поговорим в конце книги. Новые иконы и визуальные мотивы возникают постоянно. Иконы, в том числе житийные, пишут на заказ, сообразуясь с желаниями ктитора. Почти в любой современной церкви можно увидеть, как живая традиция сплетает воедино старое и новое. Христианские образы, после долгого забвения, вернулись в пространство актуального. Сегодня они говорят многое о культуре не только прошлого, но и настоящего.

Геометрия иконы



Геометрии икон широко известен, пожалуй, только один факт: здесь действует обратная перспектива. В начале XX в. о ней писал о. Павел Флоренский, доказывая, что линейная перспектива реалистической живописи не идеальная и не единственно верная система. И более того, именно обратная перспектива, характерная для икон, позволяет отразить важные особенности нашего зрения — подвижного, а не статичного¹.

Эти мысли во многом справедливы. Однако их нередко упрощают и превращают в спекуляции. В популярных рассказах об иконописи можно прочесть (или услышать), что обратная перспектива доминирует на всех иконах; что ее цель — верно отобразить мир небесный и излить благодать на молящихся; что человек оказывается центром схождения геометрических зрительских лучей, а значит, это самая «антропоцентрическая» визуальная система и т. п. Это эмоциональные характеристики, мало проясняющие геометрию икон. На самом деле все гораздо сложнее и интереснее.

О геометрических построениях в разных системах живописи, включая русскую иконографию, писали многие авторы. Нам нужно разобраться в ключевых моментах и поговорить о любопытных нюансах.

Перспектива: обратная, прямая и...?

В эпоху Возрождения в европейской живописи распространилась и начала доминировать прямая (линейная) перспектива. Известная со времен Античности, она основана на зрительском восприятии пространства. Наблюдаемые объекты уменьшаются по мере их удаления. Чтобы имитировать эту особенность нашего зрения, в картине намечают «точку горизонта», к которой сходятся условные зрительные лучи. Чем ближе к этой точке изображенный объект, тем мельче он показан. Растянутые в пространстве предметы — здание, стол, уходящая вдаль дорога — сужаются по мере их удаления от переднего плана. В результате на плоско-

¹ Флоренский 1999.

сти возникает иллюзия глубины, объем, воображаемое пространство.

Линейная перспектива подчиняется четким геометрическим расчетам. Более того, она подтверждается оптическими приборами, которые проецируют изображение на плоскость, как камера-обскура, известная в Средневековье, или фотоаппарат. Неудивительно, что в эпоху Ренессанса ее посчитали безупречной и именно она легла в основу европейской живописи Нового времени.

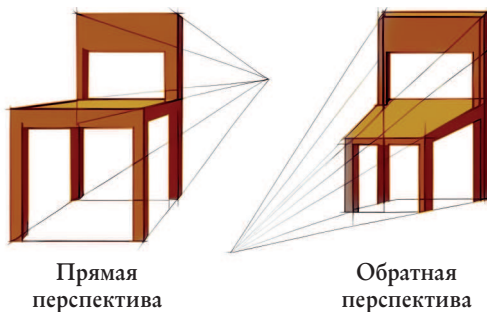
Обратная перспектива — зеркальное отражение прямой. Точка горизонта оказывается не в пространстве композиции, а, условно говоря, перед картиной, ближе к зрителю. Объекты не сужаются, а расширяются по мере их удаления. Сужается, напротив, ближний изобразительный план.

В результате предметы, написанные в обратной перспективе, оказываются раздутыми как шары. Удаляясь от нас в воображаемом пространстве, они расходятся и по вертикали, и по горизонтали. Мы можем увидеть их одновременно сверху и сбоку. В иконописи действительно есть объекты, которые изображены похожим образом. Но здесь и возникает парадокс.

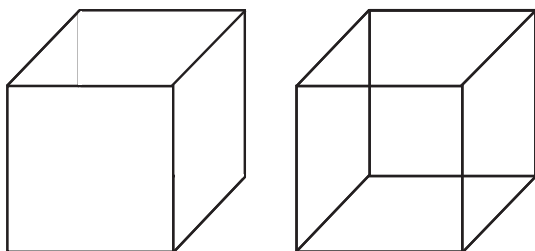
Хотя про обратную перспективу на русских иконах написано немало, на самом деле ни одна икона или фреска не была (и никогда не будет) написана по четким принципам этой геометрической системы. Расчерчивать поверхность доски так, как это сделано на правом изображении стула, и вписывать всю композицию в подобную «вывернутую» схему не пришлось бы в голову ни одному иконописцу. Такая попытка привела бы к абсурду. Объекты, размещенные на заднем плане, — горки, деревья или здания — увеличились бы в разы и начали подавлять фигуры святых на переднем плане. Спинка трона доминировала бы по сравнению с восседающим на нем персонажем. Изображаемое пространство грозило бы резко сузиться в нижней части, будто затягиваемое в воронку. Такой эффект можно смоделировать в каком-либо фоторедакторе, и он не будет напоминать ни одно произведение искусства, созданное человеком.

Иконопись не построена по принципу обратной перспективы. Она лишь использует ее — применительно к некоторым изображенным предметам. Ключевой принцип другой: в каждом фрагменте композиции иконописец волен выбирать ту перспективную систему, которая нужна ему для решения определенных задач. Иными словами, каждый объект изображен так, как это нужно мастеру. Некоторые показаны в легкой или в резкой обратной перспективе. Другие аксонометрически — они не сужаются и не расширяются по мере удаления, их боковые грани идут параллельно, как на чертеже.

Наконец, для отдельных архитектурных деталей и предметов интерьера используется прямая перспектива. Оконные и дверные проемы зданий, ниши в столах и других предметах мебели сужаются к горизонту. Это зрительно подчеркивает углубление, демонстрирует проход внутрь.



Рисунки Александры Пиетилля



Христос на суде иерусалимских первосвященников Анны и Каиафы. Стол на переднем плане расширяется к горизонту в легкой обратной перспективе. В его центральной части видна ниша — она, напротив, сужается вглубь, показывая объем стола. Сужаются к горизонту, в прямой перспективе, и правое верхнее окно, и дверной проем дома, а также башня в левом углу иконы. При этом крыша дома написана аксонометрически, непересекающимися параллельными прямыми.

Христос перед Каиафой и Анной, новгородская икона (фрагмент). Рубеж XV–XVI вв.

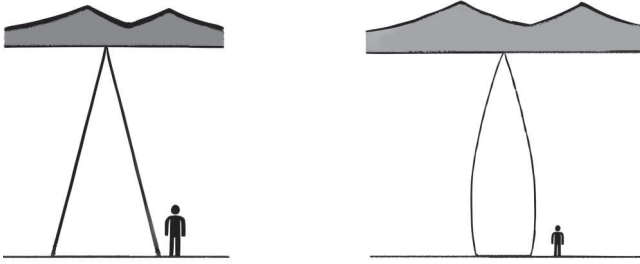
Третьяковская галерея, Инв. № 24840

АксонOMETрическая проекция передает на плоскости не наблюдаемые из одной точки, а реальные геометрические параметры изображаемого объекта. Ни сужения, ни расширения к горизонту не происходит. Это дает информацию о форме предмета, а не о том, каким он выглядит с определенного ракурса.



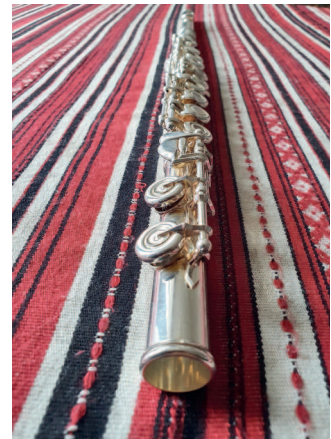
АксонOMETрия и слегка намеченная обратная перспектива (предметы чуть заметно увеличиваются по мере удаления) позволяют гармонично изобразить объекты на ближнем плане. Как показал в серии работ советский физик Борис Раушенбах, именно аксонOMETрия и слабая обратная перспектива близки к естественному восприятию человеком окружающего пространства — в диапазоне до нескольких метров. Это любопытный момент. В самом деле, наш глаз, как любой оптический прибор, получает картинку, построенную по принципу линейной перспективы, но проецирует ее на изогнутую сетчатку, что уже (пусть минимально) искажает геометрию прямых углов. Еще важнее другое. Мозг обрабатывает эту картинку на основе зрительского опыта, знания о реальных пропорциях и формах наблюдаемых предметов. В результате прямая перспектива на ближней дистанции «спрямляется»². Мозг расширяет объекты, которые сужаются к горизонту при их проекции на сетчатку, и делает их зрительно

² Как отмечает Б. Раушенбах, «эта кривизна малозаметна для человека, смотрящего в натуре, например, на железнодорожные рельсы». Однако у художников такая особенность зрительского восприятия пространства вызывает очевидные сложности: «увязка аксонOMETрии ближнего переднего плана и линейной перспективы дальних областей на одной картине затруднительна, поскольку она возможна лишь с помощью кривых, которые в натуре представляются смотрящему прямыми». Раушенбах 2019, с. 40. См. чертеж на с. 15.



Слева — пространство, изображаемое в линейной перспективе и фиксируемое фотокамерой. Справа — пространство, воспринимаемое человеком (в бинокулярной проекции, двумя глазами).

Рисунки Александры Пиетилля



аксонометрическими. Мы не видим близкие предметы в линейной перспективе, как на фотографиях, — напротив, фотографии ближнего плана воспринимаются нами как некая странность, к которой нужно привыкать. Резкое укрупнение приближенных к объективу деталей кажется нам гротескным, потому что в реальности мы воспринимаем предмет по-другому, ближе к его естественным пропорциям, наблюдаемым с другой зрительской позиции.

После дистанции в несколько метров мозг теряет такую возможность, и предметы начинают уменьшаться в четкой прогрессии, по мере их удаления. Прямая перспектива начинает работать для нас лишь на средней дистанции. В результате мы видим окружающее пространство сперва аксонометрически и/или в легкой обратной перспективе, затем в «мягкой», спрямленной прямой перспективе, и лишь затем в четкой линейной. Но сильно удаленные и крупные объекты наш мозг снова приближает, «помогая» разглядеть их. Горные хребты на горизонте при естественном наблюдении выглядят более крупными, чем «видит» их фотоаппарат (без зума). Из-за этого начинающие фотографы бывают разочарованы, глядя на снимки с мелкими облаками и «затерявшимися» горами, которые поражали размерами и красотой при естественном восприятии.

Отличия перцептивной (воспринимаемой человеком) и линейной перспектив хорошо показывает один из графиков, приведенных Борисом Раушенбахом (см. ниже).

Способность мозга «растягивать» удаляющиеся объекты легко проверить, встав в торце длинного стола или скамьи. При такой позиции становится очевидно, что их дальний край не сужается к горизонту и перед нами отнюдь не образуется треугольная фигура, которая возникнет на рисунке со строгой линейной перспективой. Если взглянуть на стул, изображенный слева на приведенной выше схеме, мы поймем,

Фотография флейты на столе: удаленная часть инструмента неестественно (с точки зрения наблюдателя, фотографа) уменьшается. Резко сужается и дальняя часть не слишком длинного (около 1 метра) стола. Сидящий за ним человек никогда не увидит полоски скатерти в такой четкой линейной перспективе, как «видит» их фотоаппарат.