

УДК 111.1

Время-пространство иконы как особой онтологической реальности

Симонов Александр Игоревич

Аспирант,

кафедра философии и общественных наук,

Нижегородский государственный педагогический университет

имени Козьмы Минина,

603950, Российская Федерация, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 1;

e-mail: simonoff-alex@rambler.ru

Аннотация

В статье делается попытка анализа пространственных и временных характеристик изображения иконы, которая сама понимается как особая онтологическая реальность. Пространство рассматривается через обращение к философско-теологическим аспектам обратной перспективы (П.А. Флоренский, Б.В. Раушенбах) с установлением ее взаимосвязи с феноменологией глубины изображения (М. Мерло-Понти). Это обращение имеет в своей основе идею о том, что произведение искусства строит свою специфическую пространственность, до этого отсутствующую, которая предполагает непосредственное вхождение в него созерцающего человека. Подход к осмыслению времени строится на выделении двух его образов: образа времени-вечности и образа времени – потока души (Августин Аврелий, Э. Гуссерль). Также выделяется особый хронотоп (время-пространство) иконы, смысл которого строится на идее отражения ею вечности, со-присутствия видимого и невидимого.

Ключевые слова

Хронотоп, время, пространство, обратная перспектива, глубина, вечность, время души, внутреннее восприятие времени.

Для цитирования в научных исследованиях

Симонов А.И. Время-пространство иконы как особой онтологической реальности // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2016. № 1. С. 60-73.

Введение

Икона, чаще воспринимаемая как часть герметично закрытой от новшеств христианской традиции, может быть представлена и в своей открытости для восприятия. Ее мир распахнут навстречу нашему, он его не отталкивает, но принимает и наполняет своими духовно-мистическими смыслами. Это можно заметить, обратившись к некоей онтологии иконы, к рассмотрению категорий «пространства» и «времени». «Иконное» пространство и время в этом смысле предстают целостностью, поэтому могут быть названы хронотопом, выражающим доктринальные христианские воззрения на бытие идеального. Специфическая методика отражения пространственных и темпоральных характеристик рождает своеобразную реальность иконы, своим истоком, основой имеющую попытки приблизиться к осознанию грани со-присутствия, вхождения невидимого в видимое, Первообраза в образ. При этом следует учитывать, что отражение пространства и времени в ней не является полной калькой с этих же характеристик нетварного бытия, не сводится к далекому от истины наивному отражению невыразимого и в то же время не теряет с ним связи, которая предстает как взаимопроникновение, что делает его определенной возводящей ступенью к Первообразу (отношение сущность-явление).

Само понятие хронотоп в широкое интеллектуальное поле ввел, как известно, М.М. Бахтин. Его концепт хронотопа применительно к анализу иконы ценен установкой на постулирование единства пространства и времени [Бахтин, 1975, 234-235], следствием которого становится появление самостоятельного мира, в нашем случае умопостигаемого. Иными словами, время-пространство иконы – стержень, от начал которого строится иконная реальность, устанавливается связь с трансцендентным. Тому пример – первое впечатление от ее

созерцания, рождающее чувство выхода из рамок мира обыденного во вне-пространство и вне-временность. Итак, остановимся подробнее на характеристике хронотопа иконы.

Онтология пространства иконы: обратная перспектива и категория глубины

Характеризуя пространство иконы, следует указать, говоря словами П.А. Флоренского, на то, что ее реальность должна пониматься как «своеобразная, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» [Флоренский, 1990, т. 2, 81]. Она создает свою специфическую пространственность, особый рельефный «иконный язык», располагающийся на плоском полотне, лишенном имманентной нам объемности. Такая организация пространства призвана возводить созерцающего от красочных пятен к нетварному, к Богу.

В понимании пространства иконы сложилась «геометрическая», корнями уходящая к мета-физическим основам, трактовка, вскрывающая сокрытую в перспективной схеме рисунка структуру мира, обратную миру обыденному (П.А. Флоренский, Б.В. Раушенбах, Л.Ф. Жегин, Г.К. Вагнер и др.). Флоренский так об этом пишет: «... изобразительные искусства необходимо подчиняются геометрии, поскольку имеют дело с протяженными образами и протяженными символами» [Флоренский, 2000, т. 3 (1), 81]. Пространство иконы в его специфике улавливается в его особой, обратной перспективной организации.

По мысли Л.Ф. Жегина и Г.К. Вагнера, советских искусствоведов, обратная перспектива есть некая методология организации художественного пространства иконы [Вагнер, 1987, 111; Жегин, 1970, 42-48]. Для них пространственность является лишь отражением событийности, вписанности в ход истории, событий христианской истории. Элемент мистического нисхождения/восхождения невидимого в видимое мало освещен. На этом фокусируются П.А. Флоренский и Б.В. Раушенбах.

Оба мыслителя говорят о специфике пространственной организации иконы как о достоинстве. Она способствует отражению пространства в его целостно-

сти. Упор не на «казание», а на целостное «видение», что есть одномоментное ухватывание явления или вещи, сочетающееся с определенным духовным, мистическим посылом к этому.

Флоренский, выступая против линейной перспективы, философско-эстетически доказывает правомерность обратной. Он прослеживает смысл любой перспективы, видя его в том, что она «... выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости» [Флоренский, 2000, т. 3 (1), 48]. Она являет себя неким третьим, что стоит между человеком воспринимающим и миром воспринимаемым. Иконе удастся уйти от перспективы как указанной преграды между человеком и миром через использование перспективы обратной, что максимально приближает ее к отражению мистического соприкосновения, вживания, вчувствования в реальность идеального. Линейная перспектива – одна из возможных «орфографий» мира, так как она учитывает только индивидуальный взгляд субъекта, по мнению Флоренского. На это указывает и феноменология М.Мерло-Понти: «... нет такой проекции существующего мира, которая учитывала бы все его аспекты и могла бы заслуженно стать фундаментальным законом живописи» [Мерло-Понти, 1992, 33].

Обратное же пространство иконы призвано ухватить, указать в символе лишь на «сгустки бытия» [Флоренский, 2000, т. 3 (1), 51], целостность которого всегда остается идеалом на путях его достижения. Флоренский пишет: «От действительности – к картине в смысле сходства, нет моста: здесь зияние, перескакиваемое первый раз – творящим разумом художника, а потом – разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину» [там же, 88]. Здесь мыслитель фокусируется на том, что на символический характер изображения влияет сложность перенесения на его плоскость пространственного многообразия действительности, в том числе и нетварного бытия в случае с иконой.

Применительно к ней нужен особый подход к пониманию отражения идеальных характеристик, ведь, по сути, человек встречается с вне-пространством, входит и со-преживает в нем через созерцание иконы. Иными словами, человек, пользуясь «вырезками» из нашего пространства, создает новое время-пространство. Флоренский строит его структуру. Любая попытка изображения

есть разрушение формы изображаемого. Поэтому невозможно полное подобие действительности, что мы и видим на иконе. Сама она – «символ символа», а изображаемое на ее плоскости являет себя как символ, «кожа вещей», как называет его П.А. Флоренский, некое «плоскостное» выражение пространственных характеристик идеального бытия [там же, 86]. Такая символизация пространственности способствует восхождению посредством данного в иконе образа к Первообразу. Метафорично можно сказать, что здесь мы имеем некое оплотнение, единение духовного, мистического опыта, что значит непосредственную явленность и возможность видения идеального.

Если П.А. Флоренский рассуждает об иконе, включая ее в свой проект «конкретной метафизики», то Б.В. Раушенбах, идя через рассмотрение композиционных основ иконы, находит в них раскрытие глубокого духовно-мистического посыла христианской мысли. Для него путь к пониманию пространства иконы лежит через разработку аксонометрии и перцептивной перспективы [Раушенбах, 2002, 84]. Икона, по убеждению Раушенбаха, в первую очередь, должна помогать человеку в молитве, концентрировать его внимание на Боге. Поэтому изображение ее должно уменьшать расстояние между стоящим перед ней человеком и им самим. Аксонометрия как раз и вызывает у смотрящего чувство предельной близости между ним и изображаемым.

Характеристика пространства иконы приводит к анализу изображаемой в ней глубины. Икона призвана отражать близкое, неглубокое пространство. По сути, здесь мы имеем специфическое размещение плоского рисунка на плоском полотне иконной поверхности. Похожее плоскостное решение глубины можно найти в трактовке возможностей репрезентации пространственных характеристик в феноменологии М.Мерло-Понти.

Понятие глубины им раскрывается через «внеположенность» вещей [Петровская, 2010, 49], что должно, по мнению мыслителя, указывать на зависимость восприятия глубины от точки зрения. В чистом виде вещи никогда не оказываются размещенными в линейном порядке, уходящими в перспективную глубину. Но, обладая телом, которое является одной из «вещей» мира, человек видит их глубинно расположенными, накладывающимися одна на другую. На самом же деле вещи внеположены друг другу, но для того, чтобы увидеть

такую всеобщую развертку вещей в чистом виде, понадобился бы «взгляд Бога».

Серия точек вместо глубинного изображения – вот что позволяет увидеть определенная практика выхода, отстранения от пространственных законов тварного мира. Глубина предстает «взятой в профиль шириной» [Мерло-Понти, 1999, 329]. Здесь интересно утверждение Мерло-Понти, во много похожее на рассуждения о ближнем пространстве иконы Б.В. Раушенбаха, что человек, по сути, воспринимает мир исходя из личной перспективы, личного взгляда, не всегда работающего строго линейно. Как замечает сам мыслитель, «глубина рождается в моем взгляде, поскольку он стремится что-то увидеть» [там же]. По сути, пространство находится вне точек зрения, являя себя пред-заданной при восприятии структурой. Его нельзя в полной мере наблюдать, так как оно выступает основой любого наблюдения, заведомо в нем присутствует. Оно изначально придает явлению свои характеристики, при этом ускользая, само по себе до конца не раскрываясь.

Любое визуальное искусство, и икона в том числе, заставляет взор человека видеть пространство там, где его, по сути, нет. Кроме того, оно вводит созерцающего в его рамки, делая его не пассивным воспринимающим, а активным участником, происходя вокруг него. Мерло-Понти рассуждает: «Я вижу глубину, и она невидима, поскольку ее отсчет идет от нашего тела к вещам и мы непосредственно в нее входим» [Мерло-Понти, 1992, 30]. Внутреннее, личное пространство, душа человека, приемами художественной техники проступает сквозь контуры рисунка. Созданный внутри человека – проторенная духовно-мистическая тропинка к идеальному бытию – пространственный мир является матрицей, на которой основывается подход иконы к визуализации пространственности трансцендентного. И пространство иконы, и понятие глубины Мерло-Понти предполагают со-присутствие, погруженность в изображаемый мир. Человек, созерцая икону, включается в ее пространственность, ведет с ней диалог. Поэтому уместны слова французского феноменолога о том, что «искусство – это не схема, а нечленораздельный крик» [там же, 44]. О погруженности человека в целостное пространство иконы свидетельствует и занимавшийся ее семиотикой Б.А. Успенский [Успенский, 1995, 254]. Доказательством этого он

считает зеркальное переворачивание правого и левого при изображении; наш мир играет роль зеркала идеального, которое имеет искажения, а не наоборот.

Кроме обратной перспективы специфика пространства иконы характеризуется через обращенность к линии и цвету (фону). Линия здесь подчеркивает грань видимого. Иконная прорисовка – сетка линий, указание на особое символическое пространство. Похожую трактовку линии как размещенности по ту и по эту сторону видимого предлагает и Мерло-Понти. Строгость линий иконы – подчеркивание особой, беспредметной предметности, остова вещи. Фон же своей цветовой однородностью, ограничивая глубину пространства, дает возможность взору не рассеиваться по плоскости, а сосредотачиваться на духовно-мистических смыслах изображаемого [Виппер, 1970, 102]. В этом смысле он являет себя гарантом устойчивости композиции иконы.

Икона, рождая особую реальность со своей пространственностью, стремится визуально отразить христианский эсхатологический образ «будущего века», бытие «восьмого дня творения». П.А. Флоренский пишет: «Икона есть образ будущего века: она дает перескочить время и увидеть, хотя бы и колеблющиеся, образы <...> будущего века. Эти образы насквозь конкретны, и говорить о случайности некоторых частей их – значит совершенно не считаться с природой символического» [Флоренский, 1993, 110]. К пространственным характеристикам, таким образом, добавляются еще и темпоральные.

Два образа времени в иконе: образ-вечность и образ – поток души

Икона отражает время и вечность одновременно. Если исследователи-искусствоведы видят средствами выражения времени в изображении ритм, направление, фактуру линии, характер мазка и т. д., то применительно к иконе нужно учитывать, что здесь имеет место некая специфическая методика, нарушающая обычный ход времени сферы мирского, выражающая соприсутствие на одной плоскости разновременных событий, предполагающих совмещение времени и вечности. Время иконы лишается своих физических форм, оно являет себя духовным, отражением устремленности к идеальному, силы

взора. Икона в своих темпоральных характеристиках рождает два образа: образ времени-вечности и образ времени – потока души.

Образ времени-вечности здесь, по большому счету, является визуальным отражением христианской традиции мысли о вечности. Вечность объявляется принадлежащей Богу, его свойством, как обладание всей полнотой бытия. Максим Исповедник дает такое определение вечности, характеристики которой во многом приложимы и к Богу: «Вечностью мы называем некую неподвижную и притом цельную жизнь, уже беспредельную и совершенно неколебимую» [Дионисий Ареопагит..., 2002, 409-411]. В иконе же время сакрально, оно вмещает в себя как и историческое время, так и духовно-мистические прозрения о нем, что рождает христианский концепт «истории спасения». В этом смысле икона – это бытописание устремленности человека к Богу. Созерцание ее рождает в человеке практику соизмерения своей жизни с вечностью, чувство сиюминутности мирского.

Непосредственно на плоскости иконы вечность может быть отражена с помощью изображения трех греческих букв – О (омикрон), W (омега) и N (ню) – на нимбе Христа. На русский язык надпись эта переводится как «Сущий», т. е. тот, к кому сразу приложимы слова «всегда был», «всегда есть» и «всегда будет». Здесь находит свое выражение идея слитности, единства времени, открывая его в модусе вечного. Сплетение воедино времени Священной истории христианства с эсхатологическими ожиданиями – время как предчувствование вечного. Кроме того, отражение вечности в иконе связано с ощущением тишины и неотмирности при ее созерцании. Эта тишина не есть простое отсутствие звуков, это не вакуум, а тишина совершенной гармонии, полноты бытия. Тишина вечности в иконе – ощущение грани между земным и небесным и обещание возможности ее перейти.

Итак, икона в ее стремлении отразить вечность движется в обратном порядке, снизу вверх, от включенности иконной плоскости во время к изображению вневременной вечности нетварного бытия.

Образ времени – потока души свидетельствует и раскрывает внутреннее время индивидуального человека в его устремлении к созерцанию нетварного. Икона поэтому может быть представлена как непосредственное визуальное

отражение времени души в его нерасчлененности и слиянности. Пример этого – житийная икона, представляющая как поток жизненного, душевного времени, который соотносится с пониманием времени в традиции христианства и феноменологии.

Как утверждает В.В. Лепяхин, житийная икона ориентирована по большому счету не на «хронос», а на «эонотопос» [Лепяхин, www], что значит сопричастность временных характеристик вечности; иными словами, время житийной иконы не существует и не изображается без привязки к вечному. Поток сознания времени, таким образом, уходит своей основой в вечность.

Житийная икона предстает как поле встречи разнонаправленных временных пластов. Как правило, на иконах этого типа в центре изображается лик святого («средник»), в верхнем левом углу располагается клеймо с его рождением (земное время), следующие клейма рассказывают о воцерковлении и хиротонии святого, который умер для мира, для века нынешнего, но родился для века будущего. После этого его служение продолжается в земном мире до тех пор, пока жизнь «в веке сем» не заканчивается; он переходит в вечность. На оставшихся клеймах иконы говорится о творимых святым чудесах в земном времени уже после его смерти. А прикрепленный к иконе мощевик свидетельствует о физическом пребывании святого в настоящем, не отменяя его принадлежности к сфере Вечного. Итак, икона создает общий темпоральный контекст, в который оказываются вписанными персональные события изображаемого, происшедшие как в рамках тварного, так и в рамках нетварного. Житийная икона дает образ человека вне-времени, ее клейма как бы выхватывают события его потока.

Время иконы, исходя из сказанного, персоналистично, яркое выражение этого – средник житийной иконы. Он является ее центром, отражает духовную зрелость изображаемого. Кроме того, он повествует и о вечности, вечно длящемся настоящем нетварного плана бытия, так как изображение это никогда не меняется, оно строго канонично. Если мы обратимся к традиции осмысления времени как явления внутренней жизни человека (А.Аврелий, Э.Гуссерль), то также обнаружим фокусировку на попытке «поймать» отмеченный ускользающий «момент-теперь», момент времени как длящееся настоящее. Августин

Аврелий в своих рассуждениях о времени останавливает свое внимание на ускользающем моменте «теперь» как предельном отражении соприкосновения человека с феноменом времени. Время души, по мнению мыслителя, представит как всегда настоящее, представленное в трех модусах: «настоящее прошлого» (память), «настоящее настоящего» (предельная явленность) и «настоящее будущего» (ожидание) [Аврелий, 2007, 438-439]. Исходя из этого, время – явление слитности, душа осуществляет некий его синтез. Такой взгляд гиппонского епископа на время может быть расценен как попытка взглянуть на мир глазами Бога, для которого время есть вечно длящееся настоящее. Время души человека – попытка отчасти воспроизвести на уровне персонального мира время Бога, преодолеть рассеяние, в котором находится все сущее. В этом смысле житийная икона есть сжатое персональное время души изображаемого.

Понимание времени как внутреннего потока сознания находит свое продолжение в феноменологии Гуссерля, который заостряет внимание на данности временных характеристик сознанию человека, утверждая первенство внутреннего времени по отношению к внешнему. По сути, мыслитель говорит о некоем сознании-времени, причём речь идет не только о сознании, воспринимающем время, но и о самом сознании, длящемся во времени и во времени же себя собирающем. Время души Гуссерля – это «темпорально-конститутивный поток» [Гуссерль, 1994, т. 1, 79], стирающий временные границы и являющийся непрерывным процессом, который «несет вместе с собой единство Длящегося в течение протекания» [там же, 77]. Он так характеризует внутреннее сознание времени: «Бодрствующее сознание, бодрствующая жизнь есть жизнь-навстречу, жизнь от Теперь навстречу новому Теперь» [там же, 119]. Поэтому время для человека предстает чередой попыток в своем сознании ухватить момент настоящего, при которых временной континуум распадается на множество моментов-теперь. Иными словами, мы получаем отдельность моментов-теперь, оправленную канвой единого сознания. Так и в житийной иконе элементы персонального времени изображаемого представлены в целостности на визуальной плоскости. Здесь понятие времени как потока сознания Гуссерля находит точки соприкосновения со специфическим утверждением христианства о времени как ускользающем, подчиненном вечности, воспринимаемом

внутренним человеком персонально. Житийная икона своей установкой на личную темпоральность коррелирует с феноменологической трактовкой времени как индивидуального потока сознания.

Выводы

Итак, рассмотренные отдельно пространство и время иконы рождают при совмещении особый иконный хронотоп. Пунктом схождения, принципиальной связи пространства и времени в иконе является попытка отразить вечность, войти, пребывая на «клочке» нашего времени, в «сверхвременность безвременного». Это указывает на наличие некой специфической практики поимки невидимого в видимом средствами последнего, что и являет нам икона. Обратное неглубокое пространство и временной поток души человека, связанный с внутренним переживанием наличия вечного, рождает реальность иконы, визуально представляют основные онтологические характеристики мира, но не тварного, а идеального. Хронотоп иконы – это высвечивание целостного трансцендентного бытия христианской традиции.

Библиография

1. Аврелий А. Исповедь. М.: Даръ, 2007. 560 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 286 с.
4. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. 591 с.
5. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего восприятия времени. М.: Гнозис, 1994. Т. 1. 102 с.
6. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002. 854 с.
7. Жегин Л.Ф. Язык живописного изображения (Условность древнерусского искусства). М.: Искусство, 1970. 235 с.

8. Лепяхин В.В. Иконичная агиография. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35902.php?ELEMENT_ID=35902
9. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 63 с.
10. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 609 с.
11. Петровская Е.В. Теория образа. М.: ИФ РАН, 2010. 283 с.
12. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2002. 320 с.
13. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
14. Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. 365 с.
15. Флоренский П.А. Сочинения в 2-х томах. М.: Правда, 1990. Т. 2. 448 с.
16. Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. М.: Мысль, 2000. Т. 3 (1). 621 с.

Icon's time-space as a special ontological reality

Aleksandr I. Simonov

Postgraduate,

Department of philosophy and social sciences,

Minin State Pedagogical University of Nizhny Novgorod,

603950, 1 Ulyanova st., Nizhny Novgorod, Russian Federation;

e-mail: simonoff-alex@rambler.ru

Abstract

The article offers a fresh perception of the icon, which traditionally is often perceived as part of a hermetically sealed from the innovations of the Christian tradition. The author argues that it can be presented in its openness to understand, its world is accepting and filling with its spiritual and mystical meaning. The article attempts to analyze the spatial and temporal characteristics of the

image of the icon, which itself is understood as a specific ontological reality. The space is seen through an appeal to the philosophical and theological aspects of the reverse perspective with the establishment of its relationship with the phenomenology of the image depth (M.Merleau-Ponty). The approach to the understanding of time is based on the allocation of its two images: the image of time-eternity and time of the image – the flow of the soul (Augustine of Hippo, E.Husserl). Based on Husserl's concept of time as a stream of consciousness, the article emphasizes a special icon's chronotope (time-space), the meaning of which is based on the idea of its eternity, reflection, co-presence of visible and invisible. According to the author, an attempt to reflect eternity, to enter, while on "piece" of our time, "supratemporality timeless" in the icon serves as the point of convergence, the concept of communication between space and time in it. Through the icon's image analysis, the author provides a deeper insight and appreciation of Christian artifacts which help to promote Christian values in the modern reality of clash of civilizations.

For citation

Simonov A.I. (2016) Vremya-prostranstvo ikony kak osoboi ontologicheskoi real'nosti [Icon's time-space as a special ontological reality]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 1, p. 60-73.

Keywords

Chronotope, time, space, reverse perspective, depth, eternity, the flow of the soul, internal perception of time.

References

1. Avrelii A. (2007) *Ispoved'* [Confession]. Moscow: Dar" Publ.
2. Bakhtin M.M. (1975) *Formy vremeni i khronotopa v romane* [Forms of time and chronotope in the novel]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.
3. *Dionisii Areopagit. Sochineniya. Tolkovaniya Maksima Ispovednika* [Dionysius the Areopagite. Works. Interpretation of Maximus the Confessor] (2002). St. Petersburg: Aleteiya; Oleg Abyshko Publ.

4. Florenskii P.A. (1993) *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis. Selected works of art]. St. Petersburg: Mifril, Russkaya kniga Publ.
5. Florenskii P.A. (1990) *Sochineniya v 2-kh tomakh* [Works in 2 volumes], Vol. 2. Moscow: Pravda Publ.
6. Florenskii P.A. (2000) *Sochineniya v 4-kh tomakh* [Works in 4 volumes], Vol. 3 (1). Moscow: Mysl' Publ.
7. Husserl E. (1990) *On the phenomenology of the consciousness of internal time*. (Russ. ed.: Gusserl' E. (1994) *Fenomenologiya vnutrennego vospriyatiya vremeni*, Vol. 1. Moscow: Gnozis Publ.)
8. Lepakhin V.V. *Ikonichnaya agiografiya* [Iconic hagiography]. Available at: http://www.portal-slovo.ru/art/35902.php?ELEMENT_ID=35902 [Accessed 02/11/15]
9. Merleau-Ponty M. (1961) *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard. (Russ. ed.: Merlo-Ponti M. (1992) *Oko i dukh*. Moscow: Iskusstvo Publ.)
10. Merleau-Ponty M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (Russ. ed.: Merlo-Ponti M. (1999) *Fenomenologiya vospriyatiya*. St. Petersburg: Nauka, Yuventa Publ.)
11. Petrovskaya E.V (2010) *Teoriya obraza* [The theory of the image]. Moscow: IF RAN Publ.
12. Raushenbakh B.V. (2002) *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie* [The geometry of the painting and the visual perception]. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ.
13. Uspenskii B.A. (1995) *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ.
14. Vagner G.K. (1987) *Kanon i stil' v drevnerusskom iskusstve* [Canon and style in the Old Russian art]. Moscow: Iskusstvo Publ.
15. Vipper B.R. (1970) *Stat'i ob iskusstve* [Articles about art]. Moscow: Iskusstvo Publ.
16. Zhegin L.F. (1970) *Yazyk zhivopisnogo izobrazheniya (Uslovnost' drevnerusskogo iskusstva)* [The language of picturesque painting (Conditionality of the Old Russian art)]. Moscow: Iskusstvo Publ.