



Эллинистическая перестройка. Эпикуреизм и образные отклонения

А.М. Буров

кандидат искусствоведения

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется образность последнего периода античности – эллинизма, масштабная социально-политическая и пластическая перестройка которой привели к переменам в образном функционировании. Образ становится гигантом или, напротив, выражает себя в сублимной и интимной фигуре, включается в персональное восприятие, а с началом процесса своего тиражирования – объектом будничного восприятия. Особое внимание в работе уделяется образной концепции Эпикура.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

образ, эффект, эффект, апатизм, Эпикур, образ-эйдолон, массовое восприятие, будничное восприятие, образное тиражирование

Эллинистическая эпоха открывает новые художественные горизонты и образные основания благодаря совершенно иным, в отличие от классической античности, социально-политическим условиям существования государства и индивидуума, рожденного теперь в большом пространстве и вынужденного это большое пространство как-то абсорбировать, находить свое место в нем.

Ордерная система, имеющая большой художественный смысл, четкую образность, в эпоху эллинизма теряет свою дискурсивную практическую компетентность и становится чисто декоративным элементом, насаждаемым везде, подчас без всякой реальной необходимости. Более того, ордер тиражируется в массовом порядке, приобретает потребительскую доступность, так как является экстерьерным (поддерживающие колонны) и интерьерным (колонниальные мотивы на стенах) элементом загородных домов, частных поместий. Большую роль играет стена, которая декорируется колоннами, штукатуркой, покрытой росписью¹. С другой стороны, колонна стремится к *большему весу* в пространстве эллинистического города, что выражается в колонниальном гигантизме (храм Аполлона в Дидимах – 20-метровые колонны). Такое предельное различие большого и малого, общественного и личного является общим содержанием

¹ В.М.Полевой. Искусство Греции. В 2-х тт. – 2-е, доп. изд. – М., С.117.



Расписная
капитель. Северное
Причерноморье.
II в. до н.э.

² Подражание
«золотому
веку» – второе
эпистемологическое
подражание, после
первого подражания
египетской эстетике,
постулируемое
Платоном. –
Прим. авт.



Битва богов и
гигантов. Фрагмент
фриза алтаря Зевса в
Пергаме II в. до н.э.

³ В.М.Полевой.
Искусство Греции.
В 2-х тт. – 2-е, доп.
изд. – М., С. 123.

ем эллинистической эпохи и выражается также в скульптуре. Так фиксированный эллинистический образ может быть воплощен как в гигантских скульптурах (статуя бога Гелиоса, пергамский фриз), так и в миниатюрных терракотовых танагрских статуэтках. Может быть выражен в нежном, изящном и тонком (*lepton*) портрете или мощном образе победителя и борца Агия, исполненного Лисиппом. Глубокая дифференциация идет и по линии подражания: подражание древности, так называемому «золотому веку» классики², и подражание природе (совокупность мимесиса вплоть до натурализма и вписанности объекта в природное пространство).

Тематика образности также глубоко дифференцирована. В живописных рельефах обнаруживаются пасторальные виды, сельские мотивы, благоденствие, спокойствие, единение с природой – некий уход от прямой и исторической социализации, чему вполне соответствует ландшафтная кепосическая концепция философской школы Эпикура, расположенной не в

городском форуме, но в саду, в деревенской тишине. С другой стороны – постоянно подчеркиваемая историческая силовая волна, некая историческая стихия, которая гораздо больше конкретного человека (историческое возвышенное), и выражается в снятии значения с мифологии, превращения ее в декоративный и литера-

турный мотив, а также в проявлении ансамблевых решений, динамизма и экспрессионизма. Отсюда и сверхчеловеческие страсти: «Скульптура представляет собой своего рода застывшие «живые картины», целые спектакли, разыгранные статуями, которые надо постепенно рассматривать, вплоть до сцен, рассчитанных на картинный душераздирающий эффект: Лаокоона душит змея; с Марсия живьем сдирают кожу; разъяренный бык в клочья разрывает женщину, привязанную к его рогам»³. Отсюда также и другое следствие: безразличное, апатичное к резким событиям лептоническое действие: спящий Фавн («Фавн Барберини»), большинство танагрских женских статуэток, «Умерший воин» с росписи гробницы в Левкадии и др.



Агесандр, Афинодор, Полидор. Лаокоон и его сыновья. I в. до н.э. Римская копия.

⁴ Альтерация – понятие Аристотеля, описывающее качественное движение-превращение. Большая альтерация здесь – социальное движение образа в рамках больших человеческих представлений, великая альтерация – движение божественной образности в человеческое сознание в результате воображения и совоображения, однако, в виде малых образных нефиксированных эквивалентов великой образной сущности. – Прим. авт.

⁵ В.М. Полевой. Искусство Греции. В 2-х тт. – 2-е, доп. изд. – М., С. 124.

⁶ М.В. Алпатов. Художественные проблемы искусства древней Греции. – М., С. 119.

Помимо эффективной образной политики, в части декоративности, масштабного тиражирования, формирования малых (домашних) и больших (площадных) фиксированных форм для эллинистической образности характерен аффектизм и апатизм – крайние перцептивные реакции в результате большой альтерации (движения-превращения по Аристотелю) – *расфиксации* образа и великой альтерации как расфиксированного движения образа⁴. Аффект сообразен ускорителю и сгусткообразному потоку, который был бы неприятен греку классического античного периода, показался бы ему грубым и несдержанным. Апатическое движение – медлительное и как бы замо-

роженное во времени показалось бы недостаточно строгим, слишком утонченным, *спящим*. Однако более важным является акцент на большой общественной альтерации. Многие скульптуры были рассчитаны на массовое воздействие (масштаб, расположение в местах, специально приспособленных для публичного обозрения⁵). Искусство в целом переориентируется на массовое воздействие, хотя это только начало данной переориентации, которая найдет свое полное воплощение в римский период общественного формообразования. Ориентированность искусства на массовое восприятие подтверждается не только с позиции увеличения размера, изменения места и способа репрезентации, но и специфическим видом тиражирования, который возникает в эпоху эллинизма. Это тиражирование малых форм как другой вид массового восприятия: терракотовые статуэтки для украшения комнат⁶ в большом количестве распространялись в домах жителей городов и были, помимо прочего, эквивалентом *будничного восприятия*, которому обычно не свойственна образная альтерация. Человеку эллинистического периода больше было свойственно будничное восприятие в силу разложения мифологической смазки пространственно-временных, в том числе и художественных связей, в силу специфики новгородского общежития, уменьшения досуга и включения общепризнанного искусства в виде декоративного элемента в *близкое* (и потому незамечаемое) пространство, а также *поточного* восприятия в толпе, к примеру, большой скульптурной композиции на площади.

Человек классического периода античности был в большей

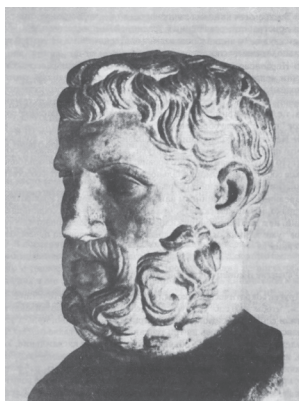
⁷ Существует тесная связь между мифологией как коллективной эстетической интуицией и индивидуальными опытами божественного образного проникновения. – Прим. авт.

степени ориентирован на *небудничное восприятие*, лишен точного взгляда, обладал достаточным досугом и чувством настоящего единения с близкими гражданами, а не далекими горожанами; воспринимал строгое, тектоническое, малодифференцированное, предельно равномерное, уравновешенное во всех отношениях искусство; обладал мифологической укорененностью, как бы чувствовал везде сигналы мифологической связанности, особый характер формообразования и взаимодействия между большой и великой образной альтерацией⁷, которая у эллина уже потеряна.

По-видимому, эта проблема была одним из главных источников формирования таких иррелевантных философско-эстетических концепций, как эпикуреизм, стоицизм и скептицизм, которые в своих замкнутых системах лабораторно и специфически восстанавливали разорванные связи. Проблема разнонаправленных сил, каждой по-своему выводящей из равновесия внутреннюю греческую укорененность, вынуждала абсорбировать обыденное и массовое в создаваемых внутренним погружением в себя новых замкнутых малых системах, основанных на защитных механизмах и создающих необходимые условия как для большой, так и для великой образной альтерации. Стоицизм и скептицизм направляли свою деятельность, как и Сократ, в арепрезентационном поле с акцентом на логос и словесные *модуляции*, однако от последнего это поле отличалось замкнутостью и концентрацией в узком направлении, что превращалось в иррелевантную историю определенных практик, стремящихся к полной герметизации. Эпикуреизм избрал другую репрезентативную тактику ухода от реальности в собственную пещеру духа. Так как образ изначально более легкое явление, чем логос, – это больше соответствовало концепции удовольствия в эпикуреизме. Наслаждение образом, восприятием, помимо наслаждения от желудка, вот замечательная репрезентативная идея Эпикура. Кроме того, во всякой герметичной системе существует способ ее просачивания. И если для стоиков это был лектон, для скептиков определенные выражения, прорывающие молчание, то для эпикурейцев это были образы-эйдолоны⁸(эйдолы), которые связывали их с блаженным миром идеальных эпикурейцев-богов.

Эпикур – второй после Платона, кто создал богатую концепцию образа. Эпикуровская образность, безусловно, не является чисто художественным явлением, эта образность онтологическая, что, впрочем, не отрицает ее эстетического значения. Атомизм Эпикура исходит из атомизма Демокрита. Однако

⁸ По принятому автором написанию малый фиксированный образ записывается как – х-образ; малый нефиксированный – образ-х; большой фиксированный – хобраз, большой нефиксированный – образх; великий нефиксированный образ (например, Бог) – Образх. – Прим. авт.



Эпикур (341–279 гг. до н.э.), основатель "Сада", влиятельной эллинской школы

Эпикур добавляет, пытаясь избежать фатализма, к прямолинейному движению атомов их «спонтанное отклонение», то есть способность изменить движение и столкнуться друг с другом, отталкиваясь друг от друга, что теоретически означает способность атомов описывать различные *нероковые* траектории. Теория паренклизиса или клиномена (спонтанного отклонения) дает некий свободный потенциал объектам. Идея демокритовского первоначального толчка, равного во всех направлениях, у Эпикура заменяется свободным падением с небольшими спонтанными отклонениями в сторону; кроме того, Эпикур говорит о неделимости атомов,

однако в атоме могут логически выделяться структурные части, выражая внутренние неделимые различия. Вот именно от них, неделимых, обладающих спонтанной способностью отклонения от траектории, исходят (истекают) образы-эйдолы, являющиеся тончайшими истечениями атомов, а значит, наделенных подобной же структурно-подвижной концепцией. «Существуют очертания [отпечатки, оттиски] (τυροί), подобные по виду [по внешности] плотным [твердым] телам, но *по тонкости далеко отстоящие от предметов, доступных чувственному восприятию* [далеко оставляющие за собою, превосходящие предметы...]. Ибо нет невозможного, что такие истечения [эманации, отделения] (αποστάσεις) могут возникать в воздухе, и что могут возникать условия, благоприятные для образования углублений и тонкостей, и что могут возникать истечения, *сохраняющие соответствующее положение и порядок* (ten hexes thesin cai basin), которые они имели и в плотных [твердых] телах. Эти очертания [отпечатки, оттиски] мы называем "*образами*" (eidōla)»⁹ (X 46). Далее Эпикур показывает свою чувственно-материалистическую логику, предельно недистанцируемую эстетику, так как, с его точки зрения, не мы видим, но к нам приходит образ предмета, заплывая в глаза со скоростью света, потоком. «Должно полагать также, что тогда только, когда нечто привходит к нам от внешних предметов, мы видим их формы (morphas) и мыслим о них [мы воспринимаем зрением и мыслью их формы]...»¹⁰ (X 49). Более того, этот образ предмета может повторяться в сознании (вновь прокручиваться), и сам образ может оставлять след в виде впечатления, тем более в силу того, что образ, выплывая из предмета, всегда пользуется его поддержкой в виде своеобразных волн, возникающих путем «дрожания атомов в глубине в плотном теле [в глубине

⁹ А.Ф. Лосев
История античной эстетики. Кн. V. – М., «Искусство», 1979. С. 198 – 199.

¹⁰ Там же. С. 199.

плотного тела]». Атом как сущность предмета извлекает из себя не один образ, а множество образов, которые с учетом ракурса взгляда человека двигаются в его глазах, отклоняясь от прямой линии в контексте уже «образного отклонения», которое отчасти повторяет атомное отклонение, добавляя к нему собственное, связанное с перспективными и световыми особенностями. Каждый образ составляет только одну часть «картины» атомного предмета, но в совокупности входит в сознание человека единым целостным движением.

Образы являются необходимыми прозрачными «формами» для «встречи» с богами, так как данная встреча в виде прямого опыта в эпикурействе невозможна. Посредством эйдолов-образов боги-атомы истекают в воображающее сознание эпикурейца¹¹. Больше того, именно истечение образов от богов и делает последних антропоморфными. Значит, в результате этого акта происходят изменения, и образное отклонение выстраивается уже сознательным образом под созданные ранее антропоморфные модели богов. Кроме этого, данное образное истечение является доказательством существования богов, помимо их исторического упоминания и сновидений, в процессе которых в человека впадают образы, спонтанно отклоняющиеся, образы божественные, и повторяющиеся, и образы-пролепсисы.

В целом, представляется, что, уходя от проблемных вопросов судьбы и рока, в силу чего проявляя идею свободного отклонения атомов и, следовательно, образов, Эпикур значительно освободил образы от сдерживающих факторов, которые имели существенное значение у Платона. Неслучайно поэтому, последователь Эпикура Лукреций переводит греческое *eidolon* латинским словом *simulacra*, которое в современной неклассической эстетике несет в себе смысл специфически освобожденного от образца образа, а в классической эстетике подчеркивало несколько *бóльшие* возможности образа. По-видимому, закрытая эпикурейская система в части, касающейся теории образов, шла в ногу со временем, проявляя непривилегированную образно-образцовую сущность, более свободно перемещаемую в пространстве; отклоняемую образность, имеющую возможность в процессе истечения менять свои очертания, и привязан-

¹¹ Там же. С. 212.

Венера Милосская.
II в. до н.э.





Афродита.
III в. до н.э. Римская
копия

ную не настолько крепко к месту и традиции, однако имеющую местную традицию.

Масштабная социально-политическая перестройка всей классики, представленная географическим, эстетическим и этическим образом, выраженная в культурной среде, художественных работах и протекающая в ментальных сознаниях людей (большая образная альтерация), открыла ряд нововведений для образного состояния, имеющих решающее значение для последующей истории образа. Образ как фиксированная фигура и нефиксированное явление получил огромное пространство для своего пребывания и столкнулся, в отличие от привилегированного, с обыденным пребыванием, стал объектом будничного восприятия. Начал подвергаться субтилизации и интимизации,

то есть определять свои черты согласно персональному восприятию, чего до сих пор с ним не бывало. Получил широкие полномочия по имитации существующих художественных образцовых образов в других размерных (маленькие статуи) и пространственных (рисунки колонн на стенах) координатах. Стал определять зарождающееся индивидуальное восприятие (малые конструкции, терракотовые статуэтки) и обезличенное массовое имперское политическое видение (огромные статуи, огромные храмы). По существу, эллинистическая образность заканчивает образность античную и начинает новую образность, в которой субъективное и объективное, образцовое и своевольное, персональное и надперсональное будут сталкиваться еще сильнее. Эллинизм начинает, хотя и не утверждает этого на своем этапе окончательно, постепенное освобождение образа, его спонтанное отклонение – первые шаги к образному "либерализму".

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алпатов М. Художественные проблемы искусства древней Греции. – М.: Искусство, 1987.
2. Буров А. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах. (Кандидатская диссертация) – М.: 2008.
3. Виппер Б. Искусство древней Греции. – М.: Наука, 1972.
4. Лосев А. История античной эстетики. Кн. V. – М.: Искусство, 1979.
5. Полевой В. Искусство Греции. В 2-х тт. – 2-е, доп. изд. – М.: Советский художник, 1984.
6. Реали Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. – СПб.: Петрополис, 1994.
7. Чубова А., Иванова А. Античная живопись. – М.: Искусство, 1966.
8. Шакир-Заде А. Эпикур. – М.: Издательство социально-экономической литературы, 1963.