



Классическая образность. Ближайшие досократики, Сократ и «наступление» Платона

А.М. Буров

кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается классический период античной истории образа. Здесь классическая образность освобождается от защитных линейностей против хаоса. Время перманентной защитной функции образа, как это было прежде всего в геометрии, прошло. Строгий и классический художественный стили окончательно формируют античную изобразительную образность – гармоническую, цельную, пропорциональную, что поддерживается плюралистической образностью Эмпедокла, микрообразностью Анаксагора, Левкиппа, Демокрита и самое главное – образной концепцией Платона.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

образ, образец,
образархе,
Полигнот,
Аполлодор,
Поликлет,
Эмпедокл,
плюралистическая образность,
гомеометрии-
образы, атомы-
образы, арепре-
зентационность,
софисты, Сократ,
Платон,
подражание,
иерархия

Образ подходит к своему идеально-образцовому состоянию, выраженному в классическом греческом искусстве, начиная с V в. до н. э. Греческая ментальная и фиксированная образность стратегически начинает ориентироваться на обобщение и индивидуацию. Сила ментального, обобщающая структуры, оказывает давление на фиксируемое. Но и обратный процесс, который во всей своей силе развернется начиная с классики, возможен – когда фиксированные основания, ориентированные на индивидуацию, влияют на ментальное сознание. В этом и состоит особый статус высокочлассической образности: начало художественного влияния на ментальные структуры. Однако стоит отметить, что данный процесс не имеет под собой основания в проекте Платона и средневековой эстетике, так как и в том и другом случае только ментальные структуры (являющиеся надчеловеческими) определяют любую возможность какой-либо фиксации.

Греки считали родоначальником классического стиля Полигнота. Даже несмотря на отсутствие светотени, объемности фигур, ориентированность на силуэтику, идущее от вазописи написание рядом с персонажами их имен, картины Полигнота выражают классическую образность в части содержания и колорита. Общий стиль произведений Полигнота – возвышенный, на что указывает, в частности, Аристотель, подчеркивая высокую

идейность его работ, тот факт, что художник изображает «людей лучшими». Однако Полигноту не знакома идея пейзажа, цветовая палитра его картин имела всего четыре краски: красную, желтую, белую и черную с сизым отливом, из смешения которых можно получать коричневую и серую, но синие и зеленые тона недоступны¹. Спокойный колорит, а также использование абстрактного белого фона у Полигнота соответствует спокойным созерцательным ситуациям, которые проявлялись в его работах. Помимо указанного соответствия между формой и содержанием, Полигнот вводит обширную дифференциацию человеческих фигур и эмоций. «Полигнот сделал смелые попытки показать мимикой различные чувства человека, рисуя голову не только в профиль, но и фас и в три четверти, изображая взгляд не только прямо, но и вниз, вверх, вбок, показывая при этом движение бровей, чем придавал лицу живость», это помогало изобразить ему «воинственный пыл героев, их печаль, уныние, скорбь, напряженное внимание, отчаяние, ужас, изумление и радость». Более того, Полигнот «определял различие между фигурами юношей, мужчин в расцвете лет и стариков, показывал здоровых, истощенных, умирающих и мертвых»².

Это его открытие, однако, происходит на фоне равномасштабности фигур, независимо от их удаленности или близости к переднему краю картины, а также на фоне нового решения одежды, вписанной в движение и форму тела (теперь складки повторяют движение и изгибы тела). Идея равномасштабности (исокефалия) как особый прием античного образного плюрализма находит свое отражение в имплицитной образной ментальной концепции Эмпедокла, который совместил – преодолев монизм – археобразные концепции ионийцев и элеатов. Субстанций, которые представляют бытие, четыре (*Образархе*³) – вода, воздух, земля, огонь³. Объединяясь, эти образные архе дают рождение вещам, разъединяясь, способствуют их разрушению⁴. Безусловно, Эмпедокл не выдвигает на первый план репрезентационное мышление, а пользуется им как инструментом, однако, вытекающая из его онтологической теории образная совместимость описывает сущность ментального образа как такового. В основе этого образа лежат спокойные тона (синий и приглушенно красный как отражение неба и солнца соответственно, слабо зеленый – отражение водорослей и т. д.), плавность, изменчивость-движение, изгиб (вода); легкость, обволакивание, невидимость (воздух); тектоничность, горизонт, четкость линии (земля); красно-синий цвет, дымка, мираж, темнота (огонь). Рассмотрев по отдельности данные субстанции, можно обнаружить их недостаточность: так,

¹ Виппер Б.
Искусство Древней Греции.
М.: Наука, 1972. С. 142.

² Чубова А.,
Иванова А. Античная живопись. М.:
Искусство, 1966. С. 37.

³ 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 или архе) – Образх.

⁴ Реали Дж.,
Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней.
I. Античность. СПб.:
Петрополис, 1994.
С. 42.

без воды нет плавности, движения и мягких цветов, без огня отсутствуют яркие цвета и колебание, без земли – тектоничность (так необходимая греческой эстетике), ровная спокойная линия, без воздуха нет легкости, некоего дуновения.

Обращает на себя внимание то, что данный смоделированный образ описывает менталитет самого бытия и лишь затем – ментальное сознание самого античного человека. Ранняя классика, классическая образность до появления софистов, безусловно, опосредовала сознание человека через ментальное представление бытия. Бытия как заданно представленного самим бытием – реконструкция этого представления (с точки зрения теории репрезентации и теории образов) и была целью космологической онтологии. С точки зрения теории образов получается, что огненная, водная, землистая, воздушная субстанции являются большими образными приемами четырехкратной плюралистической образности Эмпедокла. Но стоит обратить внимание и на микрообразы, которые, собственно, и заканчивают досократическую образную философию, – а именно: гомеомерии-образы (Анаксагор) и атомы-образы (Левкипп и Демокрит).

Всякая сущностная субстанция и, следовательно, ее представление, согласно Анаксагору, состоят из семян (spermata), причем из таких семян, которые делимы-на-части-всегда-себе-равные, почему и получили название «гомеомерии». Эти семена не подлежат мутациям и трансформациям⁵, но могут бесконечно делиться на части себе равные и никогда не дойдут до своего предела. Точка, пятно, семя, атом – суть сверхмалые источники образного существования, и некоторые образные системы эксплицитно или имплицитно состоят из таких мельчайших элементов. Отдельные эксплицитные образные системы формируются согласно содержащимся в них имплицитным, невидимым «по причине их малости» атомам (Левкипп, Демокрит). Атом имеет свою форму, отличную от другого атома, и атом никоим образом не делится. Тем самым, образность-спермата Анаксагора в своем имплицитном и эксплицитном виде динамична и гибка за счет самоделения, а образность атомистическая может быть динамичной и гибкой в силу присоединения неделимых малых элементов⁶. Последний случай отсылает к архаической образности, строящейся во многом за счет присоединения уже как большого приема, а первый (Анаксагор) указывает на классическую греческую пластичность, развивающуюся из самой себя, путем деления.

Начиная с софистов, путь антропологизации принимает необратимое движение и в ментальном отношении. Философия ориентируется на человеческое сознание как главную ментальность относительно самопредставления бытия. Антропологиче-

⁵ Там же. С. 44.

⁶ Отсюда также ясно, что открытая культура атомистична, а закрытая, создающая образы из своих собственных источников, – семянна.

⁷ Виппер Б. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. С. 145.

⁸ Однако открытие Аполлодора было решением только одной проблемы, так как светотень нуждалась в раскрытии световой концепции, которой и занялся Зевксис. – *Прим. авт.*

⁹ Основная стратегия раннеантичной образности – пластического движения в сознании и в реальности – заключается в преодолении хаотической безобразности, создании образцовых образных конструкций. Геометрика как начало древнегреческой системы предельно линейна и остра на углы, при этом человеческое тело непропорционально. Смягчение этих процессов происходит в архаике, одновременно открывая колониальную образцовость, прежде всего – дорическую и ионическую, которые представляли границы смягчения и тектоничности образа и одновременно его предельные различия. Параллельное восприятие наиболее сильными сознаниями – Фалеса, Анаксимена, Гераклита и Пифагора – археобразов (вода, воздух, огонь, число) проявляют большие образы как ментальные наполнители стилистических геометрико-архаических конструкций, оторефлексированные как нехотятские образцовые археобразы, большие нефиксированные прототипы малых фиксированных образных форм. – *Прим. авт.*

ские основания образности подчеркиваются живописцем Аполлодором, который перестает «изображать предметы такими, какими он их знает, и изображает такими, какими видит»⁷. Переворот, явленный Аполлодором, выводит образность на новый уровень – теперь художественная рукотворная способность приближается к зрительному восприятию. Живопись как наиболее последовательный поставщик различных образов и их наглядный «фигуратор» в таком виде зарождается именно в классический период античной истории. Кроме того, Аполлодора называли скиаграфом, то есть тенеписцем (тень как своеобразное небытие). Он первый проявил наиболее бестелесный и нематериальный фиксированный микроприем образа, а именно – тень (точнее, локальный тон и тень по краю формы). Фиксированный образ перестает быть плоским, становится объемным (нефиксированный же объем всегда за счет тени, моделирующей фигуру и, следовательно, начинает обретать стилистику взгляда⁸.

Действительно, для геометрической и архаической раннеантичной образности⁹ характерна ориентация на контур и силуэт. Но только классическая образность открывает целокупную объемность, расслабление контура в теневых переходах и нивелирует силуэт как явление. Уже начиная со строгого стиля видно, как по сравнению с архаическими статуями, увеличивается трехмерная телесность, пластическая округлость, происходит уход от чистой фронтальности. Однако возникшая во времена греко-персидских войн строгая образность теряет архаические улыбки и открывает суровые, почти угрюмые лица, строгую простоту форм, тяжелое спокойствие и сосредоточенность в контексте подъема греческого национального духа. Скульптуры строгого стиля уже не такие анонимные, как архаические работы, здесь происходит только начальное проявление индивидуального, первые шаги к глобальному проекту антропологизации. Кроме того, строгая образность уже не так различается внутри себя, как это было в архаической образности, где особенности местных школ имели большое значение. Строгая образность – образность возвышенная, опирающаяся на четко смоделированный объем. В строгом стиле, в скульптуре, нет внутреннего деления, не видны элементы пристройки (присоединения), но сама скульптура есть часть какой-то устойчивой композиции, есть только что отсоединенная от группы зарождающаяся индивидуальность. Являясь прологом к высокой классике (развивается до 460 г. до н. э), она заражает ее, и опосредованно классицизм – с его патристической суровостью и сосредоточенностью, что, в конце концов, находит свое отражение в концепции Винкельмана. Вышедшие скульптурные образцы высокой классики связывают с име-



Мирон. «Афина».
Мраморная римская
копия с бронзового
оригинала середины
V в. до н. э.

нами Мирона, Поликлета и Фидия, которые создали образцовые образы, абсолютные образные совершенства. Никогда еще образ и образец не гармонировали столь идеально. Между ними не было конфликта, дистанции: образ внутри себя перестает чувствовать разобщенность, как это было в геометрии и архаике, и целенаправленно связывается с образцом. Неслучайно поэтому, что Поликлету принадлежит теоретический трактат «Канон», где он подводит итог своим теоретическим и практическим изысканиям в поисках идеальных пропорций. Все образные конструкции высокой классики можно определить как каноны-образы. Здесь уже нет предельной строгости и тяжеловесности, но еще и не наступила лиричность. Данное образное состояние – кратковременное и промежуточное – является канонической образностью и станет образцом для дальнейших образных конструкций.

По окончании греко-персидских войн софистика выходит на первый план в философском дискурсе в силу социально-политических изменений в древнегреческом пространстве. Наиболее важными из софистов являются крупные имена первой генерации, такие как Протагор, Горгий и Продик. Именно Протагор сформулировал magna charta всего западного релятивизма: «человек есть мера всех вещей в том, что они существуют, и в том, что они не существуют». Здесь впервые человеческая ментальность является определяющей относительно космологического менталитета. Отсюда «законодательно» и начинаются первые независимые шаги воображения как определяющего эстетического акта в человеческой жизни, которые подтверждаются идеями Горгия о зоре между мышлением и бытием. Горгий критикует позицию Парменида, который считал, что мышление всегда является мышлением о бытии, а мышление о небытии невозможно, так как оно в принципе немыслимо¹⁰. Но ведь среди мыслимого, то есть представляемого, есть несуществующее, например бегущие по морю блики, призраки и воображаемые химеры, однако и это мыслимо¹¹. Следовательно, между мышлением и бытием есть некий зор, зона пребывания зрительных аллюзий представления и воображения¹², которые являются мышлением о небытии. Небытие здесь оказывается действующим актом сознания и зрительных функций организма, отсюда также ясно, что в порядке ментального представления и воображения, мышление о небытии существует, а данное мышление есть не только акт интеллектуальный (особенно важный для учения софистов), но и акт эмоциональный – некая персонифицированная окраска

¹⁰ Реали Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. СПб.: Петрополис, 1994. С. 58.

¹¹ Тень есть тоже своеобразное небытие, проявленное в живописи Аполлодором. Этот прием – вклад Аполлодора в концепцию антропологического развития и того зора между мышлением и бытием, которое относится к человеческой ментальности. – *Прим. авт.*

¹² Представление и воображение как инструменты воссоздания образа, привлечения его в сознание. Представление – более простой механизм, воображение – более сложный, который в отличие от первого ▶

связан с доработкой образа, добавлением, путем фантазии и ассоциативных рядов, новых присоединяемых черт, форм, особенностей, включением его в систему образного взаимодействия, как опять же получения новых источников обогащения образной конструкции. – *Прим. авт.*

¹³ Представление и воображение здешнего небытия (химеры, блики, призраки, тени), в отличие от потустороннего, будет жестко критиковаться Платоном в его образно-образцовой концепции репрезентации. – *Прим. авт.*

¹⁴ Реали Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. СПб.: Петрополис, 1994. С. 69.



Мирон. «Афина». Мраморная римская копия с бронзового оригинала середины V в. до н. э.

интеллигибельного процесса сознания. Другими словами, зазор между мышлением и бытием и есть образ, который также протекает между бытием и небытием («Софист», 240 а-е).

Софисты произвели существенные изменения: произошло смещение оси с космоса на человека; с надперсональных представлений о космосе на принципы функционирования представления и воображения у человека. Софистический человек – человек чувственный, с биологической животной натурой, обладающий высокими интеллектуальными способностями и возможностью мыслить (представляя и воображая) здешнее небытие¹³. Но у этого человека еще не было центра, некоторой опоры. Именно Сократ, развивая и критикуя идеи софистов, открыл этот центр – им оказались духовность и душа.

Реконструкция репрезентационных представлений Сократа наталкивается на его особое понимание бога как упорядочивающего разума, дефизикализированного, лишенного натуралистических атрибутов¹⁴ и символических эквивалентов. Сократовский менталитет относительно божественного малофигуративен и малопредставителен. И хотя в контексте диалога философ использует метод аналогии (развитие метода сравнений и синонимии) с животным, растительным миром – это является всего лишь малым приемом языковой среды. В целом сократовская концепция идет по линии софиста Продика («мой маэстро», как называл его Сократ) и связана с идеей слова, постепенным движением к абстракции понятия, очищения его от всякой мишуры. Его репрезентационные механизмы были самоблокированы в пользу абстрактных сущностей и морально-познающего дискурса. Открытие внутреннего божественного демона не было открытием некоей вообразимой химерической сущности, но открытием голоса – для Сократа язык имел примат над воображением.

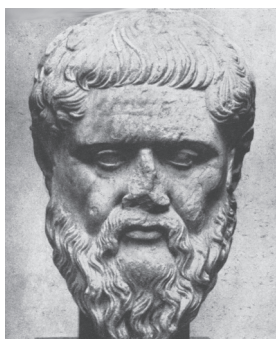
Искусство спора, майевтика, приведение к противоречию, эпалога – суть механизмы для познавательной работы собеседника, а не для его воображательных способностей, которые всегда мешают. По всей видимости, сократовский арепрезентатизм был связан с тем, что в пространстве этического понятия, восходящие до своих пределов, не нуждаются ни в каких образных эквивалентах, как протезах, помогающих человеку в его познавательном движении. Никакой унижающей помощи, которая всегда оборачивается только помехой, – человек сам движется на пути чистого интеллекта к этическим аспектам своего существования, восходит к высшим образцам познания без посредства неустойчивого образа.

Платон же, развивая идеи Сократа, безусловно, пойдет другим путем в части, касающейся логико-метафизических исследова-



Фидий и его ученики.
«Ника Ирида».
Статуя с западного
фронтон Парфенона

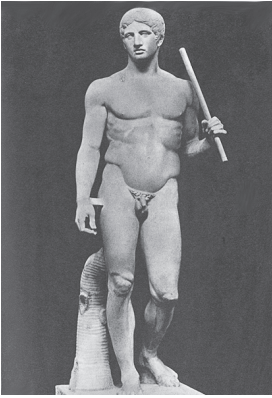
¹⁵ Цитаты приводятся по: Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Мысль, 1990–1994. За исключением оговоренных случаев.



Силанион.
«Портрет Платона».
Мраморная римская
копия с бронзового
оригинала. Ок. 370 г.
до н. э.

ний, а также в части своей репрезентационной политики (а не арепрезентационной, как у Сократа), которая как бы раздваивается: эйдическая, надкосмическая образцовость, а также критикуемая и жестко регламентируемая внутрикосмическая образность. Платон развивает мощнейшую образно-образцовую концепцию, которая во многом строится на отрицании чистого свободного образа и предельной привязке последнего к образцу. Греческий философ указывает на текучесть образа, его неперенную связь с предметом и некую миметическую силу, которая в нем заложена в виде подражания образцу. Однако то, что образ, вписанный в подражание образцу, сохраняет структурность и преданность вышестоящему иерарху, является для Платона более очевидным, чем природная «текучесть» образа, постоянные попытки свернуть с иерархии и вступить в чисто образные отношения. В «Теэтете» философ развивает критику сенситивного познания, указывая на то, что чувственность – есть сплошная текучесть и всякое чувственное мнение или знание непрерывны, а в этих условиях невозможно сравнение, соотнесение и разумное основание, тогда как в бытии необходимы устойчивые моменты (151e–187a)¹⁵. Поиск устойчивых моментов и строгих непоколебимых опорных точек, на которых только и могут проявляться образы и которые только и могут быть критериями знания, приводит Платона к «теории эйдосов», образцов, хотя эта теория в «Теэтете» еще не раскрывается.

Иерархия, подражание, полная ясность, подчинение, образцовость – вот что очаровывает Платона и что не дает возможность проявиться иным, оппозиционным категориям, запрещает другие сообщества несогласных, делает их незаконными. Такова классическая, античная прокламация: подражание как иерархическое различие образа на пути к образцу. Образ – единственный элемент репрезентации, который нужно укротить, заточить в крепость тождества, различия и подражания, потому что он изначально противоречив и является скорее особым репрезентационным мнением, сгустком случайных сопоставлений и столкновений, чем изначально данной структурой. Текучесть образа, его непредсказуемость вызывает самые тяжелые опасения у Платона, так как сложно провести правильное различие в перманентно текущем и несуществующем – вообще трудно различать («Софист»). Отсюда ясно, что образ должен стабилизироваться, непременно



Поликлет. «Дорифор»

быть связанным с материальным объектом и метафизической субстанцией, то есть с внешней и внутренней природой. Платон перестраховывается согласно античной диалектичности, указывающей на двойные связи: образ подражает (подчиняется) не одному образцу, а двум, вступает в близкие и далекие отношения, причем последние – более глубокие. Близкими отношениями являются его отношения с внешнеприродным образцом (материальным, конкретным: дерево, река, поле), который он репрезентирует, отражает (образ дерева, реки). Далекие же отношения – это отношения с внутриприродным образцом (эйдическим, мыслительным, воображаемым: образ стульности, домности и далее – космоса,

добродетели, красоты), который всегда его питает. И обязательно в случае с близким контактом должен поступать запрос в эту метафизическую ментальную «даль».

Платон не останавливается на иерархическом различии между образами и образцами, он особенно внимательно занимается различием между образами. Везде главный иерархический приоритет получают более четкие образы, чем смутные. Платон также делит образы на естественные и неестественные. Первые бывают ночными (сновидения) и дневными. Последние делятся по ослаблению иерархической значимости следующим образом: отражения в зеркале (оно наиболее четкое, и с помощью него можно уподобить все, просто смотря на него и отражая вещи); отражения в гладких и блестящих предметах («Софист», 266 bd), тени («Государство»: миф о пещере – естественные перманентно ночные тени-образы), отражения в воде (последний образ в свою очередь иерархизируется в зависимости от волнения на воде). В рамках же неестественной образности можно обнаружить собственно искусство, в частности, скульптуру и живопись, где Платон выделяет уподобительные и фантастические образы.

Далее Платон создает систему иерархии, в которой путем подражания осуществляется взаимоотношение образа и образца. Иерархия, внутри которой бесконечное количество образов подражает бесконечному количеству образцов с той или иной степенью правильного, полного миметизма, может быть названа положительной. Такова идея, согласно которой спасительный положительный иерархический путь исключает видения, иллюзии, химеры, лжесвидетельства, обманы, миражи, перевороты, подтасовки, пустые миры, призрачности, бессмысленность... Но уже Платону становится ясно, что это не так, что полной победы везде достичь не удастся. Образы так и норовят вступить в междоусобные отношения, минуя образцы, потому что изначально образы – безобразны, то есть неоформлены,

туманны и имеют слабую фигуру, облик, то есть непрочную структуру (по-др.-греч. фигура – schēma), и между собой соотносятся случайно. Чисто образные отношения – это измена критериям образца, иерархии и диалектического подражания; это оторванность от эйдической формы, оформления согласно данному эйдосу; оторванность от материальной структуры предмета. И поэтому там, где ситуация наиболее критична, там, где в силу определенных причин образные отношения стали угрожающе мерцать и выглядеть как страшное предзнаменование, Платон идет на компромисс и создает негативную иерархию: особую зону отчуждения и нисхождения, которая хотя бы контролируема, как гетто, которому позволено иметь свое мнимое правительство. В негативной иерархии все перевернуто: образец, который теперь является фантазмом (демоном), располагается внизу, а призрачное подобие-симулякр – наверху.

Сделать невозможными образные отношения, изгнать подобие-симулякр – вот решительная задача Платона – или хотя бы контролировать этот процесс в негативной иерархии. Платон самые глубокие иерархические различия пытается проводить между образами, вернее между образом и подобием-симулякром. Но как провести это различие? Для этого нужно совместить положительную и негативную иерархии. И тогда эти различия будут опосредованы изначальной дифференциацией между образом и образцом, тогда они станут очевидными как для софиста, так и для живописца. Однако в этом сложном процессе искусственного создания негативной иерархии и различения образов уже возникает необходимость иерархического различия образца и фантазма. Последний является мнимым (демоническим) эквивалентом образца и способен перевернуть первоначальные условия, согласно которым положительная иерархия стоит выше. Ведь нет ничего страшнее фантазма, софиста, который стремится подменить собой образец, встать на его место и превратить даже положительную иерархию в негативную – всю иерархию определить как негативную и тогда обрушить такие несходства и антагонизмы, которые навсегда отделят один уровень от другого и откроют новые глобальные различия демонизма. Здесь Платон вступает на сложный путь борьбы и поэтому становится понятной его жесткость относительно выстраивания иерархии искусств и исключения некоторых из них, а также вообще относительно образно-образцовых отношений (особенно в «Государстве»); Платон, в частности, изгоняет из иерархического пространства мнимых «лже-претендентов», в том числе и художников и поэтов («Государство»), открывает всю мерзость, демоничность софиста – лжеца, претендента на образцовость («Софист»)¹⁶, злого гения, обманщика вообще («Тимей»). Софист для Платона

¹⁶ Делез Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Томск: Водолей, 1998.

является олицетворением фантазма, так как он прямой претендент на образцовость. Борьба с софистом – это борьба против перевертыша, обманщика, способного все поставить с ног на голову, все перевернуть, мнимым образом стать мудрецом-философом, демонично подражая ему. Противоречия – его оружие, как призрачное подобие – естественное или неестественное орудие образа. Именно «софист» «обозначается основанное на мнении лицемерное подражание искусству, запутывающему другого в противоречиях, подражание, принадлежащее к части изобразительного искусства, творящей призраки и с помощью речей выделяющей в творчестве не божественную, а человеческую часть фокусничества...» («Софист», 268 d).

Не допущенный в чисто образные отношения, вписанный в миметический путь и идущий по нему с двумя связями – близкими и далекими, положительный образ, который выстраивает Платон, можно назвать изобразительным образом¹⁷. Ведь что значит изобразительный? Значит – оформленный, образованный (и в моральном отношении) согласно образцам, структурированный, имеющий четкий, неизменный облик (*schēmata*). Тогда как участника чисто образных отношений, пренебрегающего образцовыми путями и выпавшего из классического миметического пути, следует обозначить как безобразный образ – так как он не образован (и в моральном смысле), не оформлен, предоставлен сам себе и способен на любые подмены, симуляции, перевороты, уклонения от общего движения и иерархического подражания.

Образцовый изобразительный образ (*eicōn*) должен обладать понятным и прозрачным принципом построения своей фигуры, структуры (*schēma*), иметь свое место в иерархии и конкретное место в художественном произведении (*topos*), нести в себе заряд подражания (*mimēma*), должен быть вписан в миметический (*mimēticos*) путь, но не должен вступать в чисто образные отношения (*eicōn-eicōn*), а в конкретном живописном произведении быть уподобительным (*eicasticē*), выражать в себе два образца (материальный *eidos* и ментальный *eidos*). И главное, что этот образ всегда должен отличаться от другого образа, тем более образа, уже зараженного мнимыми (*phantasticē*) отношениями с себе подобными, то есть образа-подобия, образа-симулякра (подобия-симулякра), образа-призрака. Держаться подальше (то есть поближе к своим образцам) от фантазма (репрезентационного софиста), который стремится подчинить себе образ в рамках негативной иерархии, а через него – путем иерархического восхождения – завладеть образцом, точнее, завладеть его признаками, сыграть в него, быть похожим внешне, но внутрен-

¹⁷ См.: Буров А. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах (кандидатская диссертация). М., 2008.



Храм Посейдона на мысе Сунийон. 3-я четверть V в. до н.э. Колоннада боковой стороны

не – угрожающе различным, совсем иным. Такова эстетика строжайших правил, которые устанавливает Платон, чтобы отгородить образ от иных посягательств и сделать его образцовым, достойным выразителем образцов, особенно невидимых идей, на которых держится Космос.

Классическая образность в части художественной освобождается от защитных линейностей против хаоса. Время перманентной защитной функции образа, как это было прежде всего в геометрии, прошло. Строгий и классический художественный стили окончательно формируют классическую античную изобразительную образность – гармоническую, цельную, пропорциональную. При этом вначале несистемно и химерично

(софисты), а затем целостно и абсолютно (Сократ) формируют репрезентационный антропологический проект, связанный с этико-политическими аспектами и чистыми идеями сверхчеловеческих атрибутов (прекрасное, мужество, калокагатия). Однако образная концепция Платона ставит репрезентацию на одно из первых мест в пространстве гносеологического дискурса ради упрочнения стабильного образного положения, естественной соотнесенности, формирования гармонических оснований и создания условий образной подчиненности образцу в эйдическом иерархическом пространстве. И в результате определенных инструментов создается предельно образцовый ментальный образ.

В целом, классический античный образ подчиняется образцу, находится в системе иерархического различия и на всех уровнях, выступая связующим элементом между человеческим видением и физическим, метафизическим состояниями, подчеркивает космическое состояние античного мира. ■

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. Делез Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Томск: Водолей, 1998.
5. Лосев А. История античной эстетики. Кн. II, М.: Искусство, 1994.
6. Колпинский Ю. Скульптура Древней Эллады. М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1963.
7. Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Мысль, 1990–1994.
8. Полевой В. Искусство Греции. В 2-х т. – 2-е, доп. изд. М.: Советский художник, 1984.
9. Реали Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. СПб.: Петрополис, 1994.
10. Соколов Г. (Автор-составитель). Античная скульптура. Греция. М.: ИЗОГИЗ, 1961.
11. Чубова А., Иванова А. Античная живопись. М.: Искусство, 1966.