

ОПЫТ

Андрей БУРОВ

ПЛАТОН И ОБРАЗЦОВЫЙ ОБРАЗ

Было время, когда изображение, или то, что сейчас называется визуальностью, обладало другой структурой, другими законами, другими мифами. Было время, когда оно не имело альтернативы, было предельно точным, хотя и рукотворным, наполнено античными эффектами, включено в миметические отношения, ограничено «Каноном» Поликлета, живописью Зевксиса, Паррасия и строгими теоретическими правилами Платона—этого главного идеолога античной эстетики, первоклассного составителя диалогов по воспоминаниям, имеющего в своих работах одного главного героя—Сократа—и множество тем, которые поднимались, благодаря этому герою или вопреки ему. Тогда картинка еще не терялась в бесконечном количестве других картинок, не была полным подобием соседнего изображения, не являлась по-ставом (Хайдеггер), то есть не заслоняла реальный мир, тем более—невидимый мир идей (образцов). Напротив, изображению—вернее образу, становящемуся изображением (согласно законам античной репрезентации),—дано было выражать невидимые образцы. И эта данность заключалась в предельном мастерстве, на которое только способны человеческая рука и человеческое представление о структуре образца.

Научно-технический прогресс репрезентации—с изобретением фотографии—ставит другие условия для контакта с идеалами. Подражание встречает конкурента—повторение: от буквального повторения (уподобле-

ния, репродуцирования) до Вечного возвращения. Рукотворность и вера в сознательное следование каноническим структурам, в том числе рожденным в пространстве Космоса, переходят в машинное повторение и бессознательное запечатление объектов действительности. Ускользающая красота выстроенного античного образца (и классического образа) сменяется воспроизведением движения образов в кинематографе. Рождается новая красота, нечто срединное относительно классической и неклассической эстетики—эстетика движения и повторения.

Кинематограф симулирует движение, которое всегда было свойственно образам, заставляет образы, с одной стороны, выполнять чисто технические функции (наслоение изображения на изображение за счет эффекта персистенции), а с другой—создает условия для появления независимого параллельного пространства. В нем образы и между кадрами, и между монтажными эпизодами движутся сквозь субъективные представления зрителей, находясь в чисто образных отношениях, которые не может приструнить, сопоставить во благо какой-либо идеи даже Сергей Эйзенштейн. При том, что Эйзенштейн—своего рода Платон в новых условиях репрезентации.

С одной стороны, кинематограф—самый страшный сон Платона: химерический, мнимый световой пучок (в темной пещере), проецирующий подобия, скопированные с реальности и разбитые на фазы (то есть подобные сами себе). С другой стороны, сам кинематограф—пусть и в незаконном виде—копировал античные художественные приемы. Так, провозглашенное Платоном отрицание перспективы имело место в 1910-х годах, когда технически не было возможности выстраивать глубинную мизансцену. Черно-белые фильмы и серо-белые статуи античности роднит то, что и те, и другие раскрашивались вручную. Стадия немоты, стадия черно-белой репрезентации и стадия цвета—постепенное движение к наиболее адекватному отражению действительности и при этом к недистанцированному (как при черно-белой репрезентации) восприятию.

Но сходства лишь подчеркивают ту огромную пропасть, что стоит между подражающим изображением и кинематографическим (фотографическим) повторением. Теперь изображения... нет, теперь об изображениях нельзя говорить «изображения». С появлением фотографии и повторения следует говорить «визум», а кинематограф называть «визумным рядом». Потому что образ уже не может одеваться в изображение, ему приличествует теперь совсем иная «одежда»—визум. Быть визуальным значит повторять—без иерархических отношений с образцом; вступать в чисто образные отношения, в условиях которых фиксация образа фото-кинокамерой одновременно и будет результатом, формой—тогда как истинная сущность образа, его все время блуждающая субстанция, никогда не открываемая взгляду полностью, станет мерцать между кадрами или в кадре. Образы множатся и копируются, часто они не имеют отношения к действительности, но сталкиваются в непрерывном действии, движении, среди которого уже почти невозможно, согласно бодрийеровскому пессимизму, обнаружить «чистый» образ (который не удалось обнаружить и Платону, потому что он закрывал на него глаза). Такова, в противовес «тоталитарной репрезентации» Платона, «репрезентативная демократия», которая всегда

предлагает больше, чем необходимо, и освобожденному образу приходится пробираться сквозь клише, слабые подобию, концептуальные монтажные сопоставления, выделяться из образных отношений не яркими эффектами, но тихими, укалывающими аффектами.

Анализ структуры образа в платонизме поможет понять те освобожденные принципы, которые появляются у образа в неклассическую эпоху, понять всю неоднозначность свободы образа—подобно демократическим противоречиям свободы слова и свободы действий.

Образ—первопринцип, наноэлемент эстетики. Без него невозможно ни одно представление—ни чувственное приближение, ни чувственное отстранение. Искусство имеет дело с двумя взаимосвязанными разновидностями образов: оформленным, фиксированным, и неоформленным (безобразным), нефиксированным. Но образ (как категория эстетики) всегда шире, чем образ в зрительных, пластических искусствах. Являясь элементом эстетики, он пребывает даже там, где искусство в традиционном понимании уступает место феноменам культуры. Несмотря на свою первоначальную антиструктурность, образ—ключевое явление в мире репрезентации, в представлении о мире. Посредством образа выстраиваются классические представления о системе ценностей, эстетических и этических основ действительности. Такова его функция и в античности, именно так понимает его Платон.

Понятие «образ» (εἶδον) входит в терминологический ряд Платона, однако он так и не выдвинул полноценного учения об образе, что свидетельствует, по словам Алексея Лосева, о серьезном и глубоком отношении философа к этой категории: все самые важные для себя понятия Платон формулирует достаточно неохотно и противоречиво. «Здесь мы должны сказать, что Платон ведет себя совершенно так же, как он ведет себя в отношении прочих понятий, даже максимально важных для него. Именно какое-то точное определение понятия образа, несомненно, везде им руководит, и для себя самого Платон, вероятно, формулировал это определение максимально точно. Но то, что мы имеем фактически во всем платоновском тексте, представляет собою только некоторого рода обрывки этого возможного определения и разнообразных намеки на него»¹.

Платон указывает на текучесть образа, его неперемнную связь с предметом и некую миметическую силу, которая заложена в нем в виде подражания образцу. То, что образ, подражающий образцу,—то есть являющийся мимемой (μίμητα),—сохраняет структурность и преданность вышестоящему иерарху, является для Платона более очевидным, чем природная текучесть образа, постоянные попытки свернуть с иерархического пути и вступить в чисто образные отношения. Иерархия, подражание, полная ясность, подчинение, образцовость—вот что очаровывает Платона и что не дает возможности проявиться иным, оппозиционным категориям, запрещает сообщества несогласных, делает их незаконными. Такова классическая античная формула: подражание как иерархическое различение образа относительно образца. И вплоть до XIX века данная формула не меняется, хотя в рамках очерченных границ в ней и осуществляются некоторые перемены.

Но как сохранить очарование перед *тоталитарным образованием*, подчинением образа образцу, без какой-либо свободы воли и свободной миграции? Здесь Платон явно отстаивает своеобразный «националистический» курс образцовости, где всякое передвижение зависит от степени связи образа с образцом. Философ создает целую систему, которая в ментальном виде будет существовать тысячелетиями, отбрасывая тень на все исключения, становящиеся, таким образом, негативными явлениями. Удивительно, но—при всех дискурсивно-философских различиях между Платоном и Аристотелем, Гегелем и Кантом, платониками и антиплатониками—концепция репрезентации, то есть отражения, представления и фиксации «внешнего» и «внутреннего» мира (внешнего как внутреннего), прежде всего, художественно-эстетическими средствами, в целом будет одной и той же.

Система Платона работает даже тогда, когда имеют место проявления, обратные ее основным положениям. Тогда система действует как цензор и регулирует степени отклонений, «штрафов», время заключения и, главное, место заключения маргинальных проявлений, выстроенное согласно иерархическим ценностям. Имеется в виду перевоспитание, просвещение или перемещение в специально созданные иерархические гетто.

Образ—единственный элемент репрезентации, который нужно укротить, заточить в крепость подобия, 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 вызывают самые тяжелые опасения, повергающие Платона в уныние. Образ должен быть непременно связан с материальным объектом и метафизической субстанцией, то есть с внешней и внутренней природой. Платон перестраховывается согласно античной диалектичности, указывающей на двойные связи. То есть образ подражает (подчиняется) не одному образцу, а двум, вступает в *близкие* и *далекие* отношения, причем последние—более глубокие.

Близкими отношениями являются отношения образа с внешнеприродным образцом (материальным, конкретным: дерево, река, поле), который он репрезентирует, отражает (образ дерева, реки). Далекие же отношения—это отношения с внутрприродным образцом (эйдическим, мыслительным, воображаемым: образ стульности, домности и далее—космоса, добродетели, красоты), который всегда его питает. И при *близком контакте* обязательно должен поступать запрос в эту метафизическую ментальную «даль». Двойной путь образа связан не только с подстраховкой образца, но и с тем обстоятельством, что близкий внешнеприродный образец подражает дальнему внутрприродному образцу, и образ должен разделить свое подражание между ними.

Так, например, образ дерева (в рисунке или скульптуре) подчиняется реальному, конкретному дереву (материальный образец) и идее дерева (эйдический образец). При этом образ дерева в живописи может быть как мнимым (*phantasticè*), так и уподобительным (*eicasticè*) в терминологии Платона. Мнимым он является в случае использования перспективы и нивелирования реальных цветовых, фактурных, размерных компонентов объекта.

Уподобительным (то есть правильно подражающим)—тогда, когда и цвет, и фактура, и размер соответствуют материальному образцу в той предельной мере, на какую только способна живопись. Предельная натуралистическая способность живописи уже во времена Платона была иллюстрирована живописным состязанием Зевксиса и Паррасия, когда на виноградную гроздь, нарисованную Зевксисом, слетелись птицы, а на картине Паррасия было покрывало, которое сам Зевксис спутал с реальной тканью...

Платон не останавливается на иерархическом различии между образами и образцами—он особенно внимательно занимается различием между образами. И хотя это различие является сугубо теоретическим, так как оно осуществляется в чисто образных отношениях, которые для античного философа недопустимы, тем не менее Платон различает образы, проводит классификацию. Некоторые образы располагаются выше, другие—ниже, третьи—еще ниже. «Есть низшие образы,—пишет Лосев о платоновском понимании данного вопроса,—отражающие собою спутанную и неясную действительность, и потому они сами—спутанные и неясные. Есть образы, которые отражают собою не просто внешнюю текучесть вещей, но и их сущность. Имеются образы вещей, отражающие собою то менее, то более глубокие области действительности, есть и такие образы, которые отражают собою и космос в целом, и всю стихию потока времени, и темное пещерное состояние человеческой жизни»². Образ иерархичен как по отношению к образцу, так и по отношению к другим образам. Его различие с другим образом будет связано с образцом, к которому он принадлежит, а не с ним самим, то есть образное различие проходит через образцовое и является эйдическим. Всякое образное различие в существенной своей части опосредованно является различием стоящих за образами образцов.

Итак, различие между образами и между образами и образцами проведено, поставлено в двойную степень (в виде далекого и близкого подражания). Однако и само подражание бывает разным—достойным и недостойным, в силу чего такими же качествами окрашиваются образы, которые в платоновской системе функционируют через подражание и только через подражание—другими словами, образы всегда вписаны в миметический (*mimēticos*) путь. Ведь подражание (*mimēsis*)—инструментальная практика, благодаря которой образы находятся в определенных иерархических отношениях со своими образцами. И если инструмент плох, то и отношения порочны. Таким образом, можно сказать, что, даже будучи вписанным в иерархические отношения, образ может проходить этот путь через неправильное подражание. Платон говорит о низком подражании—максимально субъективном действии: подражание не одному, а многому, что противоречит человеческой природе («Государство»), подражание внешнему, хаотическому, не сущностному («Софист»). Но, с другой стороны, Платон признает подражание идеальным сущностям («Кратил»), что является уже высоким подражанием.

Как видно, само подражание может быть низким и высоким, само подражание различается. Это не только моральная оценка—в случае поведенческого подражания (стражи должны подражать возвышенному и сдержанному благородству—«Государство»), но конструктивная особенность того

или иного подражания. Так, существует узкоспециальная техника подражания—посредством различных искусств. Существует внутриприродное эйдическое подражание, независимое от человека—онтологический миметизм внутри природы, космоса. Также есть подражание этому внутреннему и невидимому миметизму со стороны внешней природы. Подражать только в одной технике, значит не выполнять установку, согласно которой в мимесисе все взаимосвязано. Однако в любом случае подражание иерархично, оно всегда, в той или иной степени,—действие снизу вверх. Поэтому 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, бессмысленные занятия... Но уже Платону становится ясно, что это не всегда так, что полной победы везде достичь не удастся. Образы так и норовят вступить в междоусобные отношения, минуя образцы, потому что изначально образы—безобразны, неоформлены, туманны и имеют слабую фигуру, облик, то есть непрочную структуру (по др.-греч. фигура—schēma), и между собой соотносятся случайно. Случай же—категория не античная и не классическая, где многое определяется долей, судьбой, провидением, но никак не случайными взаимоотношениями. 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. Это путь подобия или, по более поздней терминологии, используемой Лукрецием и Эпикуром,—симулякра. И поэтому там, где ситуация наиболее критична, там, где в силу определенных причин образные отношения начинают угрожающе мерцать и выглядеть как страшное предзнаменование, Платон идет на компромисс и создает *негативную иерархию*: особую зону отчуждения и нисхождения, которая по крайней мере контролируема, как гетто, которому позволено иметь свое мнимое правительство. В негативной иерархии все перевернуто: образец, который теперя является фантазмом (демоном), располагается внизу, а подобие-симулякр—наверху.

Сделать невозможными образные отношения, тем самым изгнав подобие-симулякр, или хотя бы контролировать процесс образных отношений в негативной иерархии—вот решительная задача Платона. Философ пытается проводить самые глубокие иерархические различия между образами, вернее между образом и подобием-симулякром. Но как это сделать? Для этого нужно совместить положительную и негативную иерархии. 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 демонизма, фантазма, который стремится подменить собой образец, встать на его место и даже превратить положительную иерархию в негативную—всю иерархию определить как негативную и тогда вскрывать такие несходства и антагонизмы, которые навсегда отделят один уровень от другого и дадут огромную власть демонизму. Здесь Платон вступает на сложный путь борьбы, поэтому понятна его жесткость в отношении выстраивания иерархии искусств и исключения некоторых из них, а также—в целом—жесткость к образно-образцовым отношениям (особенно в «Государстве»): Платон, в частности, изгоняет из иерархического пространства мнимых «лже-претендентов», в том числе художников и поэтов («Государство»), открывает всю мерзость, демоничность софиста—лжеца, претендента на образцовость («Софист»), злого гения, обманщика («Тимей»).

Но, пытаясь уйти от неуправляемых образных отношений при помощи выстраивания негативной иерархии и иерархического различия через соотнесение подобных образов в разных иерархиях, античный философ создает такую структуру, которая сама может разрушить основные положения его системы. В конце концов, Платон доходит до такой опасной черты ради того, чтобы иерархия была незыблема, потому что она является основой миметической системы и в ментальном, и в физическом отношениях.

Не допущенный в чисто образные отношения, вписанный в миметический путь и идущий по нему с двумя связями—близкими и далекими, положительный образ, о котором так печется Платон, можно назвать *изобразительным образом*. Ведь что значит изобразительный? Оформленный, образованный (и в моральном отношении—*die Bildung*) согласно образцам, структурированный, имеющий четкий, неизменный облик (*schēmata*). Тогда как участника чисто образных отношений, пренебрегающего образцовыми путями и сошедшего с классического миметического пути, следует обозначить как *безобразный образ*—так как он не образован (в том числе в моральном смысле), не оформлен, предоставлен сам себе и способен на любые подмены, симуляции, перевороты, уклонения от общего движения и иерархического подражания. Изобразительный образ также связан с изображением, смысл которого становится еще яснее при этимологическом разборе латинского *imago*. *Изображение*, идущее от латинского *imago*, имеет сильную связь с *подражанием* (*imitor*): «Изображение происходит от латинского *imago*, сохраняя его смысл: изображение, портрет, видимость—в противоположность реальности. Примечательно, что первое из известных производных этого слова <...>, встречавшихся в имперскую эпоху, представляло собой итеративный глагол *imitor* [«подражать»—*лат.*], в свою очередь послуживший корнем для многочисленных производных <...>. То есть первоначально *подражать* означало *создавать изображение*; и наоборот, понятие *изображение* было тесно связано с понятием *подражание*»³. Таким образом, можно определить изображение как рукотворно зафиксированный подражающий образ с четкой структурой.

В живописном искусстве античности (которое до нас дошло только в описаниях) Платон выделяет два образа: уподобительный (*eicasticè*) и мнимый (*phantasticè*). Оба эти образа подражательные, однако их подражания

отличаются как положительное и негативное соответственно. Быть полноценно изобразительным образом, слить настоящим, а не мнимым изображением есть шансы только у образа уподобительного.

Платон считает, что в живописном произведении следует изображать объекты так, чтобы их образ как можно больше соответствовал реальным размеру, цвету и фактуре, то есть был уподобительным. Античный философ отказывается в изображении от перспективы, так как тот предмет, который находится вдали, она делает маленьким, а другой, что вблизи,—большим. Это не соответствует реальному положению вещей, но связано с мнимыми и обманчивыми предположениями взгляда. Так возникает совершенно необоснованная, мнимая, случайная иерархия. Это еще раз подчеркивает, что видимый живописный образ—как наиболее хрупкий и наименее материальный—Платон пытается отгородить от мнимых противоречий всевозможными способами (например, уподоблением), упрочить его изобразительность (иконичность-каноничность) относительно образца. «Одна и та же величина вблизи и вдали,—пишет Платон—при посредстве зрения, является нам неровною... Одни и те же предметы, видимые в воде и вне воды, кажутся то кривыми, то прямыми и через зрение, обманываемое игрой теней, то вогнутыми, то выпуклыми; и явно, что все это замешательство находится в нашей душе. Живопись—наводителница теней, вместе с фокусничеством и многими подобными хитростями, прилагаемая к такому свойству природы, не оставляет ни одного волшебства»⁴ («Государство», X 602 cd). Известно, что самые сильные художники древней Греции,—такие, как Зевксис, Паррасий, Апеллес, Протоген, Полигнот, изображали фигуры без перспективы, более того, иногда фигура, находящаяся глубже, была больше, что соответствовало ментальным иерархическим различиям между ними. Часто их работы были реального или же огромного размера (в древней Греции существовала и монументальная живопись).

Живописный изобразительный образ должен быть структурным, чтобы всегда был ясен принцип его построения, чтобы по прошествии времени ученик-последователь мастера мог отреставрировать картину и даже исправить те упущения, которые были сделаны его предшественником. Четкие принципы структуры относятся и к скульптуре, где сила правильной schēma безусловна. Так называемые каноны служат образцами для скульпторов («Канон» Поликлета). Между тем живопись и скульптура находятся в тесном контакте. Так, известно, что античные статуи не были полностью белыми или серыми, какими мы видим их сейчас,—они ярко разрисовывались живописцами. Можно сказать в данном случае, что для греков большое значение имел цвет. Платон даже создал цветовую иерархию, во главе которой стоял белый: богам подобает белый цвет, они должны носить белые одеяния («Законы», XII 956a); та женщина, что явилась к Сократу с предсказанием его скорой смерти, была в белом («Критон», 44a) и т. д. . .

Образцовый изобразительный образ (εἰσὼν) 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 (mimēta), должен быть

вписан в миметический (*mimēticos*) путь, не должен вступать в чисто образные отношения (*eicōn-eicōn*), в конкретном живописном произведении быть уподобительным (*eicasticē*), выражать в себе два образца (материальный *eidos* и ментальный *eidos*). И главное, 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). И уж тем более держаться подальше от фантазма (то есть поближе к своим образцам), 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 внешне похожим, но внутренне—угрожающе различным, совсем иным. Такова эстетика строжайших правил, которые устанавливает Платон, чтобы отгородить образ от иных посягательств и сделать его образцовым, достойным выразителем образцов, и особенно—невидимых идей, на которых держится Космос.

Эстетика выразительности, заключающаяся в прохождении образа через образец, непременно осуществляется миметическим путем—контактом с вышестоящим иерархом. Без этого подражание перестанет существовать, так как оно, во-первых, указывает на направление иерархических отношений, во-вторых, на их степень, качественное изменение, и, в-третьих, на моральную основу всякой иерархии и конкретный моральный принцип частной иерархии. Здесь видно, что именно эстетика—выразительность внешнего образа через внутренний образец—определяет этику, моральную основу мимесиса. А образцовый изобразительный образ является основным элементом эстетики Платона и античной эстетики в целом.

1. Л о с е в А. История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. М.: Искусство, 1969, т. 2 (часть 2), с. 546–547.

2. Там же, с. 346.

3. Ж и л ь с о н Э. Живопись и реальность. М.: Росспэн, 2004, с. 233.

4. Цит. по: Л о с е в А. История античной эстетики. Высокая классика. М.: Искусство, 1974, т. 3 (часть 1), с. 168.