

Роман Павловский

К вопросу о значении портретной пластики
для морфологии культур и визуальной антропологии
(на примере иконографии античных философов)*

Начав заниматься механизмами формирования пластической иконографии античных философов, я столкнулся с тем, что данная проблема неизбежно из области иконологии и визуальной антропологии перемещается в пределы морфологии культуры, причём последняя возможна только как сравнительная (традиция Гёте и Шпенглера).

Общий подход к историческим формам искусства, не претендующий пока на морфологию, может быть дан в следующей схеме (Рис. 1):

* Исследование выполнено при финансовой поддержке проекта РГНФ № 14-03-00594а — проведение научных исследований по теме «Иконография античных философов: история и антропология образа».

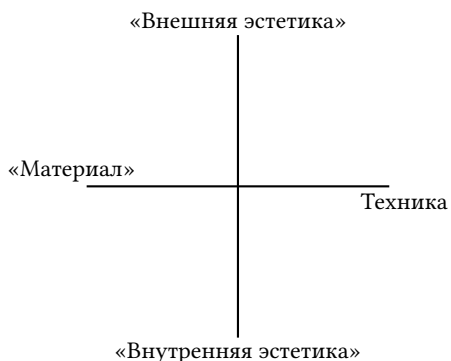


Рис. 1.

Под «материалом» понимается вся доступная преобразовательной деятельности художника материальная предметность. Под техникой — совокупность всех способов преобразовательной деятельности. «Внутренняя эстетика» — это заключённые в субъекте основания творчества. «Внешняя эстетика» — это способы intersubъективного истолкования творческих замыслов и их воплощений, а также преобладающая художественная воля (по А. Риглю). В целом данная схема призвана определить конструктивные моменты стиля. Важно подчеркнуть, что в диахронии «внешняя эстетика» будет как бы удваиваться, то есть на место аутентичных способов intersubъективного истолкования исторических форм искусства всегда претендует расширенная до всеобщего принципа «внешняя эстетика» другой эпохи (пример — понимание скульптурной пластики самими эллинами и понимание эллинской пластики деятелями и теоретиками классицизма). Итак, по горизонтали мы будем иметь линию изобразительных средств, а по вертикали — содержательно-интерпретативных. В данной схеме, по сути дела, реализуется дистинктивно-эстетический подход Аристотеля, содержание которого, по выражению А.Ф. Лосева, заключается в том, что «вещь не существует вне осмысливающей ее идеи, а идея вещи нигде

не существует вне самой же этой вещи, которая данную идею осуществляет. Рассматривая данную вещь, мы сразу видим и ее вещественный состав и ее смысловую значимость»¹. Значимость подобного подхода обусловлена необходимостью выявления «логики формы и мастерства» как материи искусства (горизонталь схемы) в синтезе с «логикой смысла» как идеи искусства (вертикаль схемы).

Морфология прежде всего должна разрабатывать проблему «внешней эстетики», так как именно в её сфере лежит ключ к пониманию культурных форм. Следует также отметить, что поскольку философия в древности возникла только в трёх очагах — греческом, индийском и китайском, то сравнительная морфология требует перспективного обращения и к материалам двух оставшихся культур. Так, например, пластика на протяжении длительного времени не входила в состав морфологии индийской культуры: от Мохенджо-Даро (III тыс. до н.э.) вплоть до III в. до н.э. каменное ваение в Индии неизвестно². А на гандхарскую школу скульптуры первых веков нашей эры повлияла эллинистическо-римская эстетика, то есть, в сущности, та же античность³. Более того, индийская эстетическая мысль разрабатывала, главным образом, темы пластической динамики (театр — учение о *расах*, в основе которого лежало древнее мистериальное учение о ритуальных ампула⁴) и словесного творчества, демонстрируя невнимание к скульптуре и тем самым как бы необязательность её в морфологической структуре культуры.

Предварительные замечания о морфологическом статусе портретной пластики (и пластики вообще) я хотел бы сделать на основании «прорисовки» морфологических контуров античного и средневекового искусства с точки зрения принципов «внешней эстетики».

¹ Лосев 1975: 329.

² Пугаченкова 1982: 35–36. Но существовала пластика из глины и дерева.

³ Пугаченкова 1982.

⁴ Алиханова 2008: 205–228.

Топосом морфологических рассуждений об античности является положение об особом — пластическом — мироощущении эллинов, легшем в основу как религии, так и искусства Эллады⁵. Представляется вероятным думать, что статуарная пластика как зримое проявление языческого этоса эллинов и римлян попала в центр внимания как выражение всей античной культуры в раннехристианскую эпоху, и ведущую роль здесь сыграли ранние апологеты⁶.

Среди доксографических сведений М.Л. Гаспарова содержится очень важное замечание на этот счёт С.С. Аверинцева: «Античная пластика? Пластика — совсем не универсальный ключ к пониманию античности, скорее уж ключ — это слово. Средневековье из античной культуры усваивало именно словесность. Это теперь античность — зримая и молчащая, потому что туристов стало больше, а знающих язык — меньше»⁷. (Полагаю, что высказывание С.С. Аверинцева применимо и к классицистическому «туризму» в античность). В доказательство данного тезиса можно привести тот факт, что сама архитектура античной культуры на первое место выдвигала теорию словесного творчества — поэтику и риторику. Достаточно назвать соответствующие диалоги Платона, трактаты Аристотеля или Цицерона, чтобы увидеть, сколь бледными и малозначимыми на их фоне выглядят, например, скудные сведения о пластике (главным образом, археологического свойства) Каллистрата⁸ или Плиния Старшего⁹.

Со всей страстью обрушивался на доктрину о возвышенно пластическом характере античности О. Шпенглер: античность — это мир позы, маски, осанки, лишенных «нутра», «в ру-

⁵ См., напр., Габричевский 2002: 68 и сл. Топос о «телесном» характере античности, через который прочитывал античность А.Ф. Лосев, я не стану здесь затрагивать.

⁶ Многочисленные примеры отношения апологетов к изобразительным искусствам античности см.: Бычков 1981: 166–179.

⁷ Гаспаров 2001: 165.

⁸ Каллистрат 2009: 150–164.

⁹ Плиний Старший 1994.

ке одного из его [Микеланджело] Рабов больше психологии, чем в голове Гермеса Праксителя», голова в греческом пластическом искусстве ничем не отличается от руки или бедра¹⁰. Конечно, и Шпенглер преувеличивает роль пластики (как фальши) в морфологии античной культуры, но уже с отрицательной стороны. В то же время автор «Заката Европы» делает принципиально важное замечание о том, что искусство «не может быть искромсано», оно «не имеет технических и физиологических границ»¹¹. Отталкиваясь от этой интуиции Шпенглера, я предложил бы рассматривать словесность и пластику как два условных полюса единого синэстетического пространства. В синэстесии слово может являться пластическим так же, как и пластический образ может переходить в словесный. И если полюс слова будет воплощать античность (высшая пластика слова¹²), то словесность (в смысле факультативности) пластики — искусство средних веков¹³.

В основе «внешней эстетики» античности, как я полагаю, должен находиться *эйдос* Платона, то есть пять родов сущего, разбираемые в диалоге «Софист» (242b–264b): сущее, тождество, различие, покой, движение. А.Ф. Лосев удачно назвал их «диалектикой умной фигурности или чисто-мысленной картинности»¹⁴ — именно она и будет подлинной пластикой античности. Античному *эйдосу* как диалектической схеме сущего, как особой динамической схеме наблюдения должен быть противопоставлен средневековый «образ» — *itago* как завершённая статика наблюдаемого. В этом заключается морфологическая противоположность античной и средневековой культур.

¹⁰ Шпенглер 1998: 395, 439, 501.

¹¹ Там же. С. 390.

¹² Материальная пластика в античной культуре факультативна. В китайской культуре пластичность слова проявляется в иероглифе: Завадская 1975: 175–180. Также см.: Завадская 1975: 224–234.

¹³ Большой материал собран и проанализирован в книге: Воскобойников 2014. См. также: Маль 2008: 33–38 (искусство средних веков как сакральная письменность).

¹⁴ Лосев 1993: 507.

Представим это в виде морфологической схемы (Рис. 2):

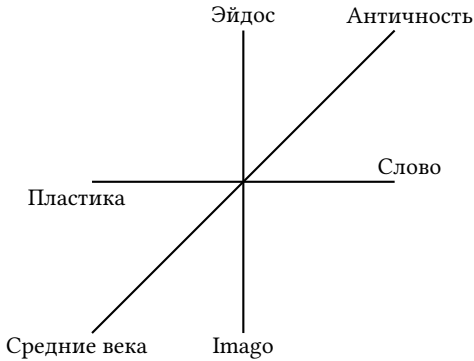


Рис. 2.

То есть здесь обнаруживается расхождение двух тенденций — пластической изобразительности (имагинативная пластика) и словесной «преобразительности» (эйдетическое слово)¹⁵.

Морфологически античная культура динамична, что схвачено в *эйдосе* у Платона. Скульптура же — вспомним Гегеля — «вместо того, чтобы пользоваться для своего выражения символическими способами проявления, лишь *намекающими* на духовность, берёт человеческий облик, который есть *действительное* существование духа. Но вместе с тем она в качестве воплощения нечувствующей субъективности и недифференцированной внутри себя души довольствуется *обликом как таковым*, в котором развивается субъективность. Это и есть основание того, что скульптура не представляет, с одной стороны, дух в действии, в ряде движений,

¹⁵ К античной эйдетике (в аспекте динамизма и элиминации чувственного) средневековая эстетика приближается только в мистике. См.: Рехт 2014: 198 и след.

имеющих и осуществляющих некую цель, а также не выражается в деяниях, в которых обнаруживался бы характер»¹⁶. Поэтому скульптура — лишь дополнительный момент в морфологии античной культуры как культуры динамической.

Говоря собственно об иконографии портретной пластики античности, следует заметить, что помимо факультативности пластики вообще, в антропологическом и морфологическом аспекте скульптурный портрет античных философов есть, скорее всего, с одной стороны, форма специализации отдельных мастеров (например, Аполлодора, Андробула, Асклепиодора и Алева)¹⁷, а с другой, форма снижения философского слова в сферу мемориального фетишизма (что проявилось прежде всего в римскую эпоху). Даже если дошедшим до нас изобразительным памятникам свойственен физиогномический веризм в плане общей морфологии античной культуры, они суть лишь «слепое передразнивание видимости»¹⁸.

У Аристотеля (хотя авторство оспаривается¹⁹) есть специальный трактат, посвящённый связи внешнего и внутреннего, наружности человека и его внутреннего мира — «Физиогномика»²⁰. Полагаю, что рассматривать этот трактат следует в русле аристотелевской теории предикабиллий, т.к. в «Физиогномике» с весьма тонкой наблюдательностью Аристотель разграничивает и рассматривает постоянное и привходящие (остаточные) признаки. Затем Аристотель выделяет о «родах знаков»: «они берутся всех родов: распознают характер и по движениям, и по фигуре, и по цвету, и по выражению лица, и по волосатости, и по гладкости [по отсутствию волос], и по голосу, и по мясистости, и по членам, и по всему типу [виду] тела»²¹. Далее следует перечисление знаков

¹⁶ Гегель 2007: 85. О тяге художников к движению и о невозможности его изобразить см. также: Фридлендер 2001: 52–56.

¹⁷ Плиний Старший, XXXIV, § 86.

¹⁸ Шпенглер 1998: 466.

¹⁹ Лосев 1975: 349.

²⁰ Его изложение и разбор см.: Лосев 1975: 330–352.

²¹ Там же. С. 333.

характеров по парам: «мужественного» и «робкого», «способного» и «тупого», «бесстыжого» и «скромного», «добродушного» и «угрюмого», «извращенного» и «сурового», «гневливого» и «кроткого», «лукавого» и «малодушного». Последние характеры рассматриваются у Лосева как парные в одном пункте, но основание их объединения в пару остаётся неясным. Приведу пример одной из этих пар: «Признаки *способного*: более гибкое и мягкое тело, не поджарое, но и не слишком жирное; части тела у лопаток и шеи более сухие, также и лицо; место около лопаток стянуто, а книзу ослаблено; бока развитые; спина не мясистая; тело бледно-розовое и чистое, кожа тонкая; волосы не слишком жесткие, не слишком черные; глаза карие, влажные. Признаки *тупого*: шея и голень мясистые, в складках и плотные; вертлужная впадина круглая; лопатки сдвинуты вверх; лоб большой, круглый, мясистый; глаза светлые, тупые; икры ближе к пяткам толстые, мясистые, круглые; щеки большие, мясистые; бедра толстые, голень длинная; шея толстая, лицо мясистое, довольно продолговатое. Движения и осанка и выражения лица подражательные»²². Затем перечисляются более частные наблюдения, касающиеся любителей игры в кости, бранчливых, сострадательных, любителей поесть, похотливых, сонливых и памятливых. Ниже рассматриваются мужественный и женственный типы, а также отдельные части и особенности человеческого тела²³.

Применимы ли физиогномические выкладки Аристотеля к практике скульптора и её интерпретации? На рис. 3 изображена римская копия скульптурного портрета Платона работы Силаниона²⁴ (Капитолийский музей). Соотнесение облика Платона, как его передал Силанион, с физиогномическими наблюдениями Аристотеля представляется затруднительным, поскольку, на мой взгляд, Аристотель стремится иметь дело с человеком — пусть и в рамках физиогномического типирования — как с целым, притом

²² Там же. С. 334.

²³ Там же. С. 337–346.

²⁴ Силанион жил в IV в. до н.э.

в динамике: «Мне кажется, что душа и тело переживают одинаковые состояния друг с другом, и изменившееся состояние души изменяет состояние тела; наоборот, изменившееся состояние тела изменяет состояние души: в самом деле, когда душе случается огорчаться или радоваться, то ясно бывает видно, что огорченные удручены, а радостные возбуждены. Если же случается, что душа уже разрешилась от своего состояния, а соответствующее состояние тела продолжается, то и в таком случае душа и тело будут влиять на переживания друг друга, хотя их положение и разное: они и здесь явным образом следуют друг другу»²⁵. Физиогномическая эстетика Аристотеля своим предметом имеет человека как динамическое целое, а не его статический образ²⁶. Более того, физиогномический интерес Аристотеля есть интерес теоретический, направляемый логикой его учения о признаках, а не практический, вызванный нуждами художественной практики. Также хочу обратить внимание на тот момент, что теоретическая физиогномика признаков у Аристотеля призвана служить целям правильной речи о состояниях души: «Для всего этого требуется большой навык, если *кто хочет уметь говорить* конкретно о каждом в отдельности»²⁷. Далее Аристотеля интересует силлогистический метод соединения признаков: «Например, если кто бесстыжий и жадный, то он будет и вором и скупым, причем воровство следует из бесстыжести, а скупость — из жадности. Устанавливая таким способом соответствия на основании каждого подобного случая, *необходимо разработать метод таких силлогизмов*»²⁸. А.Ф. Лосев применительно к «Физиогномике» предлагает даже говорить об особой «физиогномической логике», которая составляет часть вероятностной («диалектической», «риторической») логики, логики иррациональности²⁹.

²⁵ Цит. по: Лосев 1975: 335.

²⁶ В частности для фрагмента 813a3–b30 А.Ф. Лосев предлагает термин «физиогномика поведения» (Лосев 1975: 344).

²⁷ Цит. по: Лосев 1975: 336. Выделено мною — Р.П.

²⁸ Там же. С. 337. Выделено мною — Р.П.

²⁹ Там же. С. 350–352, 529.

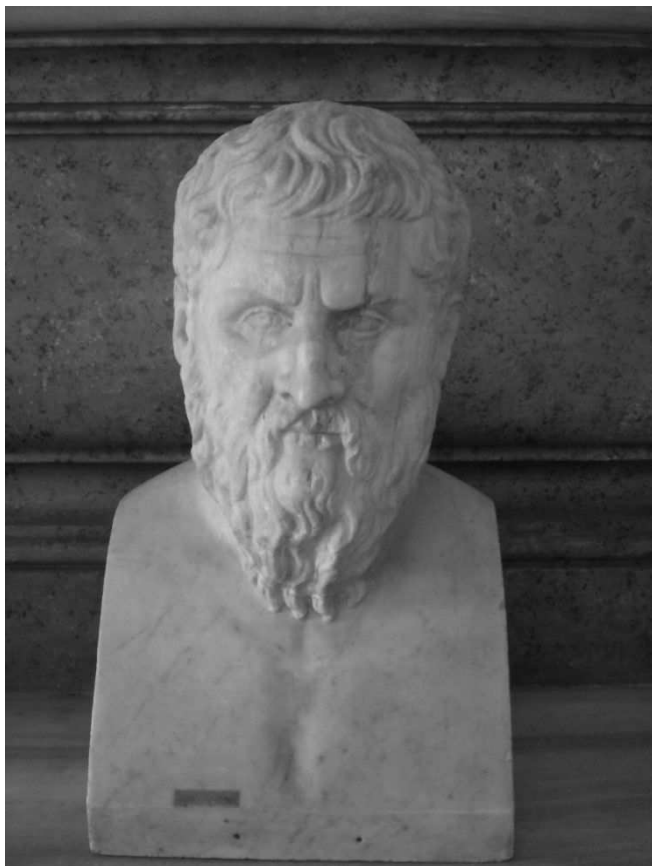


Рис. 3

Общий философский итог физиогномики Аристотеля сводится, по Лосеву, к тому, что «природа не просто проникнута Логосом и Умом, но что самый Ум, или дух, неразрывно связан с природой, не существует без нее и вообще, по-видимому, немислим в чистом и отвлеченном виде, но зависит от каждого изменения тех природных частей, с которыми он связан»³⁰. Физиогномическое же типирование призвано продемонстрировать живую ди-

³⁰ Там же. С. 346.

намическую осмысленную структурную завершенность видов³¹. К сожалению, приходится заключить, что остроумная физиогномика Аристотеля вряд ли была элементом «внутренней эстетики» мастеров скульптуры, но и, будучи элементом «внешней эстетики», она может быть привлечена лишь к истолкованию таких составляющих морфологии античной культуры, как философия и словесность³².

Обратимся к эмпирическому материалу. На основании анализа типов Сократа и Платона, данного О.Ф. Вальдгауэром³³, можно видеть, что античная портретная пластика позволяет делать заключения о скульптурной технике, господствовавшей художественной воле и «внешней эстетике», определявших субъективную «внутреннюю эстетику», раскрывая физиогномические принципы изображения, однако ни один скульптурный портрет, рассмотренный в монографии О.Ф. Вальдгауэра, не может по своей пластичности сравниться с биографической пластикой Плутарха³⁴. Поэтому предварительный вывод о морфологическом статусе скульптурной пластики соотносительно со словесностью применительно к античности будет отрицательным. Однако при этом античная скульптура и прежде всего скульптурный портрет дают богатый материал для визуально-антропологических штудий.

Литература

- Аверинцев 1973 — *Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография. М., 1973.
Алиханова 2008 — *Алиханова Ю.М.* Литература и театр Древней Индии. М., 2008.

³¹ Там же. С. 347–348.

³² Сюда же следует отнести и «Характеры» Феофраста.

³³ Вальдгауэр 1938: 172.

³⁴ См.: Аверинцев 1973. См. также остроумное замечание Э. Панофского об «Ораторе» Цицерона: Панофски 2002: 20.

- Бычков 1981 — *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. II–III века. М., 1981.
- Вальдгауэр 1938 — *Вальдгауэр О.Ф.* Этюды по истории античного портрета. М., 1938.
- Воскобойников 2014 — *Воскобойников О.С.* Тысячелетнее царство (300–1300). Очерк христианской культуры Запада. М., 2014.
- Габричевский 2002 — *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002.
- Гаспаров 2001 — *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М., 2001.
- Гегель 2007 — *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. Т. 2. СПб., 2007.
- Завадская 1975 — *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
- Каллистрат 2009 — *Филострат* (старший и младший). Картины. *Каллистрат*. Статуи. *Феофраст*. Характеры. Рязань, 2009.
- Лосев 1975 — *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Лосев 1993 — *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
- Маль 2008 — *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции. М., 2008.
- Панофски 2002 — *Панофски Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002.
- Плиний Старший 1994 — *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. М., 1994.
- Пугаченкова 1982 — *Пугаченкова Г.А.* Искусство Гандхары. М., 1982.
- Рехт 2014 — *Рехт Р.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков. М. 2014.
- Фридлендер 2001 — *Фридлендер Г.* Об искусстве и знаточестве. СПб., 2001.
- Шпенглер 1998 — *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1998.