

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Дубовицкий В.В. Концепция образа в философии Платона и ее вариации в истории культуры // Философия и культура. 2025. № 10. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.10.72725 EDN: NCGION URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72725

Концепция образа в философии Платона и ее вариации в истории культуры

Дубовицкий Вячеслав Владимирович

кандидат философских наук

доцент; кафедра Гуманитарных наук; Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

125009, Россия, г. Москва, ул. Большая Никитская, 13

✉ fenaur25@mail.ru



[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.10.72725

EDN:

NCGION

Дата направления статьи в редакцию:

15-12-2024

Дата публикации:

17-10-2025

Аннотация: В данной статье рассматриваются, на наш взгляд, наиболее важные положения платоновской концепции образа, в которой философ тщательно разделяет образ (*eikon*) и псевдообраз (*phantasma*), что позволяет Платону выявить онтологический статус образа и тем самым связать его с целостностью мироздания. Платоновская концепция образа рассматривается в следующих аспектах: образ и псевдобраз; образ в соотношении с идеей и вещью; образ как живописное изображение; естественный (нерукотворный) образ; образ медиальный; образ геометрический. Проблема сходства, включающая в себя проблему причастности вещей идеям, осталась у Платона эксплицитно неразрешенной. В статье высказывается предположение о том, какое место может занимать учение Канта (который часто апеллировал к Платону) о трансцендентальных схемах воображения в понимании этой

проблемы. Рассматриваются некоторые вариации платоновской темы образа в последующей культуре: понимание образотворчества как онтологического процесса у Платона; «исследования визуального», отсылающие в теории образа к теме невидимого; тенденция деантропоморфизации в искусстве минимализма 20 века. Основным методологическим принципом исследования является герменевтический принцип «лучшего понимания», включающий в себя не только реконструкцию, но и конструирование смысла. Тема образа в философии Платона сегодня интересна и актуальна в контексте тех ее влияний, иногда опосредованных, которые испытала и вобрала в себя последующая эволюция мысли и культуры. В этой связи автор обращается к концепции образа у Платона, к учению Канта о трансцендентальных схемах воображения и другим перечисленным в предыдущей рубрике темам. Это позволяет включить платоновскую концепцию образа в последующие явно связанные с нею концепции (в частности, в современные «исследования визуального») и культурные практики (в частности, искусство минимализма 20 века) с целью их «лучшего понимания» (герменевтический принцип), а также «лучше понять» некоторые проблемные аспекты платоновской теории идей (в частности, проблему сходства вещи и идеи, связь теории идей Платона с геометрией).

Ключевые слова:

образ, псевдообраз, онтологический статус образа, сходство, трансцендентальная схема воображения, естественный образ, образ как медиум, исследования визуального, геометрический образ, минимализм

Онтологический статус образа. Проблема сходства и различия

С точки зрения своего онтологического статуса, образ (*eikon*) вторичен, он всегда есть подобие того, что является онтологически первым по отношению к нему: «... поскольку образ не в себе самом носит причину собственного рождения, но неизменно являет собою призрак чего-то иного, ему и должно родиться внутри чего-то иного, как бы прилепившись к сущности, или вообще не быть ничем» [\[1, с. 455, 52c\]](#). Еще один аспект онтологического статуса образа у Платона заключается в том, что в образе бытие и небытие вступают в связь, то есть благодаря образу небытие в некотором смысле существует. В «Софисте» речь идет о различных видах отображений, образов: отображения в воде и зеркале, картины и статуи. Что же является общим для столь различных типов образов? Ответ: «Чужеземец. Следовательно, то, что мы называем образом, не существуя действительно, все же действительно есть образ? Теэт. Кажется, небытие с бытием образовали подобного рода сплетение, очень причудливое» [\[2, с. 306, 240bc\]](#). Образ (*eikon*) представляет, репрезентирует отсутствующее (имеющее в данном контексте статус небытия), но при этом, что принципиально важно для Платона, подлинное, оригинальное, в пределе - идею, отсылая к нему, являет его. В этом сила и бытийный статус образа, его «достаточное основание».

Есть образы иного рода, без «достаточного основания», точнее, призраки (*phantasma*) в собственном смысле. Они лишь имитируют свое происхождение от некоего оригинала, в действительности не будучи таковыми. Платон говорит об этих псевдообразах, имея в виду, в частности, изобразительное искусство. Эти «призраки» также обладают своим специфическим онтологическим статусом: «...один [вид] изобразительного искусства должен быть творящим образы, а другой – призраки, если ложь действительно есть ложь

и представляет собой нечто принадлежащее по своей природе к существующему» [\[8, с. 343, 266e\]](#). Искусство творить образы «... состоит преимущественно в том, что кто-либо соответственно с длиною, шириною и глубиною образца, придавая затем еще всему подходящую окраску, создает подражательное произведение» [\[2, с. 299-300, 235de\]](#). Но те подражатели, которые создают нечто большое по размерам, часто создают, согласно Платону, лишь иллюзии: «Если бы они желали передать истинную соразмерность прекрасных вещей, то ты знаешь, что верх оказался бы меньших размеров, чем должно, низ же больших, так как первое видимо нами издали, второе вблизи... Не воплощают ли поэтому художники в своих произведениях, оставляя в стороне истинное, не действительные соотношения, но лишь те, которые им кажутся прекрасными?» [\[2, с. 300, 235e-235a\]](#). Платон имеет здесь в виду скульптуры больших размеров, которые создавались зачастую с расчетом на субъективную перспективу зрителя, что приводило к нарушению реальных пропорций изображенного тела. Платон тем самым отвергает те изображения, в которых учитываются особенности восприятия, а также специфическое видение художника. Поэтому и живопись трактуется Платоном в терминах фантазма, симулякра, - как искусство, опирающееся на aberrации зрения, на субъективное видение и поэтому не заслуживающее серьезного к себе отношения [\[1, с. 398, 602cd\]](#).

В своей критике определенных тенденций миметического искусства Платон имел в виду существовавшие в то время художественные практики. Например, иллюзионистскую живопись, представителями которой были Аполлодор, Зевксис, Паррасий. Эти художники использовали в своих произведениях светотень, перспективу и другие живописные средства. Эти «живописцы тени», как их называли, пренебрегали, согласно Платону, «сущностью», выражавшейся в структуре изображаемого объекта, - его мерой, соотношением частей и целого и т. д. - всем тем, чем не могли пренебречь мастера-ремесленники, а не подражатели. Согласно Платону, мир посредством живописи предстает как кажимость, действительная референтность мира вещей подменяется субъективным иллюзионизмом: «... ложе, если смотреть на него сбоку, или прямо, или еще с какой-нибудь стороны, отличается ли от самого себя? Или же здесь нет никакого различия, а оно лишь кажется иным, и то же самое происходит и с другими вещами?... Какую задачу ставит перед собой каждый раз живопись? Стремится ли она воспроизвести действительное бытие или только кажимость? Иначе говоря, живопись – это воспроизведение призраков или действительности?» [\[3, с. 393, 598ab\]](#). Ответ очевиден. Причем понятно, что живопись, согласно Платону, по самой своей природе не является способной к подлинному образотворчеству, понимаемому Платоном как порождение образа, отсылающего к идее, либо к материальной вещи, но обязательно при этом воспроизводящего их смысловые и структурные связи. Однако у Платона здесь еще нет того онтологического понимания перспективизма, которое мы находим, скажем, у Ницше, а еще раньше у Лейбница: «И как один и тот же город, если смотреть на него с разных сторон, кажется совершенно иным и как бы перспективно умноженным, таким же точно образом вследствие бесконечного множества простых субстанций существует как бы столько же различных универсумов, которые, однако, суть только перспективы одного и того же соответственно различным точкам зрения каждой монады» [\[4, с. 422-423\]](#).

В своей теории идей Платон пытался решить в числе других проблем проблему сходства. Вещи могут быть сходными друг с другом (и вообще существовать) лишь постольку, поскольку они причастны определенной идее, которая не является их внутренней сущностью, но трансцендентна им. Вещи и образы также наделены сходством с соответствующими моделями, первообразами, оригиналами. Если под всеми этими

наименованиями подразумевается идея, то в чем достоверность этого сходства? Вероятно, в том, что вещь, а также образ (подлинный, то есть eikon) в самих себе структурно воспроизводят оригинал, то есть идею, которая является для них законом, необходимостью. Как, например, кровать, изготовленная плотником, взирающим на саму идею кровати, в отличие от изображения кровати, созданного живописцем, взирающим на изделие плотника (такое изображение воплощает всего лишь субъективную перспективу зрения). Правда, между вещами как индивидуализациями идей, с одной стороны, и простыми изображениями вещей, с другой, есть нечто общее, а именно то, что и кровать, сделанная плотником – не подлинно сущее, но, как и изображение кровати, – лишь «смутное подобие подлинника» [\[3, с. 391, 597а\]](#).

Но есть еще один важный критерий сходства. В сюжете об изготовлении кровати речь идет о том, что Бог – demiurge, творец кровати как сингулярности, то есть единственной в своем роде идеи кровати. Двух идей здесь не может быть, поскольку если бы Бог создал их две, «... все равно оказалось бы, что это одна, и именно та, вид которой имели бы они обе: это была бы та единственная кровать, кровать как таковая, а двух кроватей бы не было» [\[3, с. 392, 597с\]](#). Этот «вид» имеет отношение к сфере эмпирического – он проявляется и в кровати как изделии, и в изображении кровати, и все же он – нечто сверхэмпирическое, – как бы составленное из геометрических фигур, однако все же наглядное, как геометрические фигуры, будучи а priori возможными формами объектов опыта, все же обладают наглядностью. Такой вид кровати, исключая множество различий, сохраняет лишь некий геометрический гештальт. Кант писал о роли геометрии в античности и, в частности, у Платона как науки, предоставляющей принципы для решения множества различных проблем: «Платон, сам выдающийся знаток этой науки, приходил в восторг от подобного исконного свойства вещей, для обнаружения которого можно обойтись без всякого опыта, и от способности души черпать понимание гармонии вещей из их сверхчувственного принципа... этот восторг возносил его над эмпирическими понятиями к идеям, которые казались ему объяснимыми лишь при допущении их интеллектуальной общности с происхождением всех вещей» [\[5, с. 236\]](#). Кант также обратил внимание на то, что в основе наших чистых чувственных, а также эмпирических понятий лежат не образы, а схемы. Рассуждая вполне по-платоновски, Кант замечает, что никакой образ треугольника не может соответствовать понятию треугольника, «треугольнику вообще» – вне его видовых различий (остроугольный, тупоугольный и т. д.). Схема же чистого чувственного понятия, в частности треугольника, которая не может быть визуализирована, а может иметь только ментальное существование, согласно Канту, «... означает правило синтеза воображения в отношении чистых фигур в пространстве» [\[6, с. 125\]](#). Схемы, согласно Канту, лежат также в основе эмпирических понятий: «Понятие о собаке означает правило, согласно которому мое воображение может нарисовать четвероногое животное в общем виде, не будучи ограниченным каким-либо единичным частным обликом, данным мне в опыте, или же каким бы то ни было возможным образом in concreto» [\[6, с. 125\]](#). Схема эмпирического понятия, включающая многообразное в представлениях, созерцаниях в соответствующее единство, не доходит до образа, поскольку является не обозримым представлением, а неким конструктивным принципом, данным в определенном смысле динамически, и вплотную подходит к геометрическим объектам – чистым объектам созерцания.

Очевидно, схема и есть то, в чем выявляется сходство вещи и идеи, а также образа вещи и самой вещи, образа вещи и самой идей (пусть даже это будет оспариваемое Платоном по своей ценности простое живописное изображение кровати). Взирая на некие геометрические образцы (образцы, присущие, по Канту, лишь человеческому

разуму), платоновский Демиург и создает идеи вещей. Очевидно, учение Канта о трансцендентальных схемах воображения способно обозначить тот неявный контекст (один из контекстов), в котором Платон пытался решить проблему сходства. Кантовская схема – понятие гносеологическое, но не стоит забывать, что и Платона интересовал не только Демиург с его идеями сам по себе, сколько человек, способный их постичь и посредством своего *techne* включить их в реальные жизненные связи.

Как указывал еще Аристотель, Платон не объяснил, в чем состоит *причастность* вещей идеям (эйдосам), предоставив исследовать это другим («Метафизика», 987b 10). Эта недосказанность открыла возможности для многих интерпретаций. Так, Жиль Делез предложил интерпретацию теории идей Платона, согласно которой Платоном движет, прежде всего, стремление различить «копии-иконы» и «симулякры-фантазмы» и, соответственно, отвергнуть претензии симуляков, оставив в мире репрезентации лишь копии-иконы. Симулякр у Платона, создавая лишь эффект сходства, ставит, согласно Длезу, под сомнение само отношение «модель-копия». Однако же данное отношение оказывается если не сомнительным, то во всяком случае нестабильным и по другой причине. Идея может оказаться лишь *возможностью*.

В «Теодице» Лейбница содержится притча о Сексте Тарквинии. В сложном сюжете этой притчи есть место, в котором отношение «модель-копия» существенно модифицируется. Афина говорит жрецу Теодору, что ее отец Юпитер, сравнивая при создании мира возможные миры, избирает лучший из возможных. Но для осуществления возможностей необходимы *достаточно определенные условия*: «А если условия не будут достаточно определены, то будет сколько угодно различных между собой миров, которые различным образом будут отвечать на один и тот же вопрос в стольких формах, как это будет возможно. [...]. Но если ты предположишь случай, от которого действительный мир отличается лишь в какой-то одной определенной вещи и ее последствиях, то этот определенный мир скажет тебе: все эти миры существуют вот здесь, т. е. в идеях» [\[7, с. 399\]](#). Идея предстает как *возможность*, то есть как бесконечное число возможностей. Мир есть не отражение идеи, а реализация возможностей. Теодору предстает великолепное зрелище всех этих бесконечных возможностей: «Дворцовые отделения возвышались наподобие пирамиды; они становились все более прекрасными по мере восхождения к верхней части и представляли все более прекрасные миры. В высочайшем отделении пирамида оканчивалась; отделение было прекраснейшим из всех, потому что пирамида хотя и имела начало, но нельзя было видеть ее окончания; она имела вершину, но вершину основания, и расширялась в бесконечность. И это, как объяснила богиня, потому, что среди бесчисленного множества возможных миров этот мир есть наилучший из всех, иначе бог не решился бы создать какой-либо мир» [\[7, с. 400\]](#). Возможность может осуществиться по-разному, в зависимости от определенных условий. Делез различал *возможное* и *виртуальное*: возможное и его осуществление находятся в зоне *сходства*, *подобия*, виртуальное же, согласно Длезу, «... обозначает чистую множественность Идеи, в корне исключающую тождество как предварительное условие. [...]»... актуализация виртуального всегда происходит посредством различия, расхождения или дифференциации. Актуализация порывает с подобием как процессом, так же как и с тождеством в качестве принципа» [\[8, с. 260\]](#). Действительно, в предложенной Лейбницем схеме «определенные условия» выполняют функцию, переводящую возможное в виртуальное, если использовать терминологию Делеза. Идея перестает быть строго детерминирующим началом, а осуществленные возможности перестают быть копиями, включая в себя гетерогенность условий их реализации.

Естественная образность

Образ может быть как *рукотворным*, то есть произведенным посредством человеческого искусства, так и *нерукотворным*, произведенным посредством божественного искусства, то есть *естественным* (здесь «божественное» и «природное» как творящие силы могут считаться синонимами). В «Софисте» говорится о том, что, все, что создано божественным искусством, сопровождают отображения, также произведенные божественным искусством: «Чужеземец. ... [образы] во сне и все те [образы], которые днем называются естественными призраками: тени, когда с огнем смешивается тьма, затем двойные отображения, когда собственный свет [предмета] и чужой сливаются воедино на блестящих и гладких предметах и порождают отображение, которое производит ощущение, противоречащее прежней привычной видимости. Теэтет. Следовательно, здесь два произведения божественного творчества: сама вещь и образ, ее сопровождающий» [\[2, с. 342, 266c\]](#). (В контексте христианства тема естественных образов была развита применительно к образу Христа, в частности, Феодором Студитом).

Даже если естественные образы оказываются простой чувственной кажимостью, они все же занимают, согласно Платону, свое место в божественном (естественном) образотворчестве. Эти «изображения, противоречащие привычной видимости», могут оказаться настолько своеобразными, что феноменологически их даже можно понимать как чистую данность, без референции, как нечто спродуцированное и получившее самостоятельное существование. (Так, в феноменологическом смысле Гуссерль указывает «... на некоторые чувственные кажимости, такие, как стереоскопические феномены, которые все-таки можно воспринимать как «просто феномены», совсем как эстетические объекты, т. е. без всякой установки на существование, и одновременно все же так, как они суть сами, но не образы чего-то другого» [\[9, с. 455-456\]](#)). Однако для Платона такое образотворчество является чем-то, скорее, маргинальным. Результат подобного образотворчества – не эйконы, а, скорее, эффекты, впрочем, также имеющие свое законное место в порядке существования.

Что же касается собственно образотворчества, то оно в платонизме включено в порядок и иерархию сил. Предельно внятно говорит об этом Плотин, который развивает тему естественных образов. Истинный образ как таковой не может существовать без непосредственной энергии оригинала: так, если живописец пишет картину или даже свой собственный портрет, то здесь не оригинал производит свой образ, «... ибо и тут не тело живописца само по себе себя рисует и не форма, воспроизведенная в рисунке, сама себя в нем изображает; даже автопортрет гораздо правильнее считать продуктом соединения и расположения цветов, в котором сам живописец отсутствует, ибо тут вовсе не имеет места такое произведение образа своим оригиналом, какое бывает в зеркале, в воде, в тени, где образ, в строгом смысле слова, истекает от предшествующего оригинала и в отсутствие его существовать не может, а между тем именно таким, по нашему мнению, образом происходят низшие силы от высших» [\[10, с. 236\]](#). В данном случае существенную роль в образотворчестве играет не столько мимесис как таковой, сколько энергия оригинала, которая и производит его образы в различных средах. В этой связи интересно наблюдение В. Набокова в романе «Дар». Перед персонажем – забор бродячего цирка с различными искусственными изображениями зверей, сколоченный так, что части зверей перетасовались. Но, в отличие от этих искусственных изображений, тени вели себя по-другому: «... преувеличенные тени листьев (вблизи был фонарь) ложились на доски забора вполне осмысленно, по порядку, – это служило некоторым возмещением, тем более, что их-то никак нельзя было перенести в другое место, заодно с досками, разбив и спутав узор: их можно было перенести на нем только

целиком, вместе со всей ночью» [11, с. 159]. Естественные образы не поддаются произвольной комбинации, они действительно репрезентируют реальность, не разбивая ее на части, не симулируя ее, а превращая в целостные картины благодаря оригиналам и естественным энергиям.

Возможно и такое возникновение естественных образов, когда «тело живописца само по себе себя рисует». Это, например, мимесис в природе, точнее, мимикрия, которая также может быть активным началом образотворчества. Набокова восхищает естественная образность в природе, выражая ее целесообразность, – когда «художник» не устранился, но его собственное тело являет этот образ: «... ничего нет более обворожительно-божественного в природе, чем ее вспыхивающий в неожиданных местах остроумный обман: так, лесной кузнечик... прыгнув и упав, сразу меняет положение тела, поворачивая его так, чтобы направление темных полосок на нем совпадало с направлением палых иголок (и теней иголок!). Но осторожно: люблю вспоминать, что писал мой отец: «При наблюдении происшествий в природе надобно остерегаться того, чтобы в процессе наблюдения, пускай наивнимательнейшего, наш рассудок, этот болтливый, вперед забегающий драгоман, не подсказал объяснения, незаметно начинаяющего влиять на самый ход наблюдения иискажающего его: так на истину ложится тень инструмента»» [11 с. 298-299]. Не является ли мимикрия излишне изысканной для обмана врагов? Не может ли быть в самой природе «целесообразности без цели»? Все эти вопросы сами собой возникают при созерцании такого «остроумного обмана». При этом образы мимикрии не есть симулякры, призраки, ведь они, обманывая, все же отсылают к оригиналу, они действительно сходны (ведь определенное сходство является для них, как минимум, фактором выживания) с оригиналом, более того, известным образом происходят от оригинала как от того, чему и «хотят» подражать. Призрак же, *fantasma* по Платону – «то, что только кажется сходным, а на самом деле не таково» и не исходит из оригинала [2, с. 300, 236b]. Более того, изысканность мимикрии, возможно, говоря о ее сверхфункциональности, выражается в том, что, существо сливаются со средой. И тогда естественное образотворчество создает целостную картину, в которой не только нет места симулярам, но и образы становятся частью среды как целостности.

Образ как медиум

Образ другого типа оказывается производной невидимого, умопостигаемого и должен отсылать к нему: «То же самое относится к произведениям ваяния и живописи: от них может падать тень, и возможны их отражения в воде, но сами они служат лишь образным выражением того, что можно видеть не иначе как мысленным взором» [3, с. 293, 510d – 511a]. Образ может обладать медиальной функцией, задающей контекст тому, что сейчас называют «исследованиями визуального». Елена Петровская, говоря об «исследованиях визуального», заметила: «... когда мы сегодня пытаемся дать определение образу, мы должны иметь в виду, что визуальность... не исчерпывается тем, что мы видим. Точнее говоря, разговор о визуальности уводит нас в довольно сложную сферу разговора о невидимом» [12, с. 37]. В «исследованиях визуального» даная тема оказывается универсальной.

В «Федре» говорится о припомнании душой своего астрального существования, «припомнании того, что там, на основании того, что здесь», вызывающем состояние благотворной мании [13, с. 159, 250a]. Здесь нет фигуративного сходства, образ лишь отсылает к тому, что не может быть репрезентировано, анамнезис отсылает не к эмпирическому предмету, или конкретному чувству, когда-то пережитому, а к самим

архетипам, то есть к архетипическим структурам переживаний. Юнг, фундаментально обосновавший и развивший данную тему, подчеркивал: когда выявляется энграмма (так называет Юнг архетип, «осадок в памяти»), сознание редуцируется к доличностному уровню. Это переживание принадлежит человеку не как определенному индивиду, но, скорее, – человеку вообще в его родовых экзистенциальных возможностях. Очевидно, именно в этом смысле можно понимать загадочную последнюю ступень «лестницы красоты» (созерцание прекрасного самого по себе), о которой поведала мантинеянка Диотима Сократу в своем рассказе о мистерии любви: «Вот каким путем нужно идти в любви – самому или под чьим-либо руководством: начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх – от одного прекрасного тела к двум, от двух – ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это – прекрасное» [\[14, с. 121-122, 211c\]](#). Такому эрасту доведется «... увидеть прекрасное само по себе прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным человеческой плотью, красками и всяkim другим бренным вздором... увидеть его во всем его единообразии» [\[14, с. 122, 211e\]](#). Возвышение над частным, эмпирическим, в сферу абстракции, духа включает механизм редуцирования к архетипическому. Здесь образы постепенно отсылают к тому, что уже не имеет образа, что невидимо, нефигуративно. Согласно Платону, эротическое неистовство возникает вследствие пробуждения памяти о неземной, истинной красоте при взгляде на красоту здешнюю. Но именно земной красотой влечется душа человека. В этом хитросплетении эротических и духовных устремлений проницательный взгляд эраста прозревает в облике прекрасного юноши как медиума (изваяния) черты божества: «Между тем человек, только что посвященный в таинства, много созерцавший тогда все, что там было, при виде божественного лица, хорошо воспроизведя [ту] красоту или некую идею тела, сперва испытывает трепет, на него находит какой-то страх, вроде как было с ним и тогда; затем он смотрит на него с благоговением, как на бога, и, если бы не боялся прослыть совсем неистовым, он стал бы совершать жертвоприношения своему любимцу, словно кумиру или богу. А стоит тому на него взглянуть, как он сразу меняется, он как в лихорадке, его бросает в пот и в необычный жар» [\[13, с. 160, 251ab\]](#). Здесь сам облик юноши становится медиумом (о figurativном сходстве здесь нет и речи), в котором эраст узнает природу своего бога, которому следовала душа в астральных сферах. Здесь на фоне физически видимого сила визуального оживляет архетипические образы, точнее переживания, уже не имеющие в своей основе определенной фигурации.

Геометрические образы

Геометрическая модель космоса в «Тимее» представляет собой продукт математического (геометрического) воображения. Для Платона является принципиальным убеждение в том, что геометрия дает возможность созерцать бытие. Платон создает геометрические образы стихий, включающие в себя редукцию телесной глубины к совокупности плоскостей, выстраивающихся в правильные многогранники: «... огонь и земля, вода и воздух суть тела, а всякое тело имеет глубину. Между тем любая глубина по необходимости должна быть ограничена некоторыми поверхностями; притом всякая прямолинейная поверхность состоит из треугольников» [\[1, с. 457, 53c\]](#). «Земле мы, конечно, припишем вид куба, ведь из всех четырех родов неподвижна и пригодна к образованию тел именно земля, а потому ей необходимо иметь самые устойчивые основания» [\[1, с. 459, 55e\]](#). Вода приобретает образ икосаэдра, воздух – октаэдра, огонь –

тетраэдра: «Но из всех вышеназванных тел наиболее подвижно по природе своей и по необходимости то, у которого наименьшее число оснований, ибо оно со всех сторон имеет наиболее режущие грани и колющие углы, а к тому же оно и самое легкое, коль скоро в его состав входит наименьшее число исходных частей... Пусть же объемный образ пирамиды и будет, в согласии со справедливым рассуждением и с правдоподобием, первоначалом и семенем огня...» [\[1, с. 460, 56ab\]](#). Сложно однозначно утверждать, отождествляет ли Платон в определенном смысле физическое и геометрическое тело, но совершенно очевидно, что геометрический образ структурно и в данном случае динамически воспроизводит физическое тело («режущие», «колющие», «легкое» – данные характеристики можно отнести к тому, что можно было бы назвать «геометрической синестезией»).

В диалоге «Филеб» Платон в поисках чистого удовольствия приходит к идеи антропологических оснований абстрактного искусства. Прекрасным самим по себе, причем явленным взору, оказывается абстрактная красота очертаний, красок, звуков: Сократ говорит об удовольствиях, не смешанных со страданиями (то есть с теми или иными жизненными потребностями, предшествующими удовольствиям от их удовлетворения): «Это удовольствия, вызываемые красивыми, как говорят, красками, очертаниями, многими запахами, звуками... Под красотой очертаний я пытаюсь теперь понимать не то, что хочет понимать под ней большинство, то есть красоту живых существ или картин; нет, я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и построенные с помощью линеек и угломеров...» [\[15, с. 58, 51bc\]](#). Действительно, форма, выявляющая некое жизненное содержание, будь она даже нарисованной или же существующей в ментальном образе, несовместима с тем, что Платон понимает под чистым удовольствием. Ведь удовольствие, получаемое от созерцания предметов, обладающих такими формами, является оборотной стороной страдания, поскольку это удовольствие, так или иначе, сополагается с жизненными инстинктами, вожделениями и устремлениями. Чистые же формы (в пределе – геометрические формы, а также цвета и, возможно, звуки как таковые) красивы и доставляют чистое удовольствие сами по себе, ведь они, как таковые, не входят в сферу потребности, влечения.

Эти идеи Платона были осуществлены в абстрактном искусстве и искусстве минимализма 20 века. Цвет, освобожденный от конкретных форм действительности, цвет как самостоятельная эстетическая ценность, а также прямые и ломаные линии, плоскости, геометрические формы, – во всем этом улавливалась абстрактная красота, существенным образом отличная от красоты живых существ, органических форм. Об абстракции как духовном потенциале изобразительного искусства размышляли Кандинский, Малевич. Практики и теоретики минимализма 60-х годов 20-го века Р. Моррис и Д. Джадд размышляли о том, каким образом можно создать визуальный объект, исключающий всякий пространственный иллюзионизм. Джадд считал, что любая живопись, даже модернистская, создает пространственную иллюзию: «Все, что находится на поверхности, имеет за собой пространство. Два цвета на одной поверхности почти всегда находятся на разной глубине» [\[Цит. по: 16 с. 29\]](#). Таким лишенным пространственной иллюзии каноническим визуальным объектом является в минимализме трехмерный пространственный объект геометрической формы. Эти объекты предохранены «... от перемен настроения, от перемен смысла, от нюансов и переливов, создающих ауру, от тревожных странностей всего того, что способно преображаться или попросту свидетельствует о работе времени» [\[16, с. 34-35\]](#). Классическим примером здесь может служить параллелепипед из фанеры Д. Джадда – простой видимый объект

геометрической формы, освобожденный от всех модальностей образного языка и от всего антропоморфного. Такие предельные минималистские объекты, как, например, «Параллелепипед» Джадда, не теряя ничего в своей минимальности, могут быть если не предметом искусства, включающего привычные антропологические механизмы, то, во всяком случае, - если сказать об этом в контексте платоновской мысли, - предметом дающего чистую радость эстетического созерцания. Для этого должен включиться механизм «чистого удовольствия», подробнейшим образом проанализированный Платоном в «Филебе».

Однако во всех геометрических фигурах есть некая целесообразность, которая делает фигуру пригодной для создания многих образов. Абстрактные, геометрические фигуры, не репрезентируя какую-либо реальность, дают возможность конструировать всевозможные фигуры реальности, причем фигуры не только абстрактные, - то есть, геометрические фигуры являются источниками фигуративности как таковой, не имеющей определенных границ. Минималист Роберт Моррис театрализировал геометрические объекты, например, таким образом: «Занавес поднимается. В центре сцены стоит колонна в восемь футов высотой, в два фута шириной, из фанеры, окрашенная в серый цвет. Больше на сцене ничего нет. В течение трех с половиной минут ничего не происходит, никто не входит и не выходит. Внезапно колонна падает. Проходит три с половиной минуты. Занавес опускается» [Цит. по: 16, с. 44]. Здесь возникает минимальная образность, а значит – «игра двусмысленностей и значений», как интерпретирует этот «перформанс» Ж. Диidi-Юберман, ведь стоящая колонна неминуемо оказывается «лицом к лицу» с лежащей: «... дело шло к устраниению всякого антропоморфизма: параллелепипед должен был видеться специфически, как то, что в нем *на виду*. Ни стоящим, ни лежащим – а просто-напросто параллелепипедным. Но мы видели, что «Колонны» Роберта Морриса – являющиеся, тем не менее, точными и специфическими параллелепипедами – вдруг открывают в себе соотносительную силу, заставляющую нас смотреть, как они стоят, падают, лежат и даже покоятся» [\[16, с. 45\]](#).

В контексте абстракции и минимализма, критики иллюзионизма и антропоморфизма обсуждает Платон тему иконографии богов. Представление о боже оказывается предельно простым: «Значит, бог – это нечто вполне простое и правдивое и на деле, и в слове; он и сам не изменяется и других не вводит в заблуждение ни на словах, ни посылая знамения – ни наяву, ни во сне» [\[3, с. 147, 382e\]](#). Согласно Платону, мифопоэтическое творчествоискажает представления человека о божественной сфере. Когда поэтически воспеваются сражения титанов, гигантов, кентавров, - все это, принимаемое за чистую монету, формирует множество иллюзий в представлениях людей о божественном. Платон по сути говорит, что в представлениях людей о богах есть много иллюзорного, искусственного, чрезмерно художественного, что мешает пониманию религиозных истин. Мысля (в античной космологии геометрически правильные) небесные тела либо как образы богов, либо – как изваяния, созданные богами, Платон неожиданно говорит по сути об астральной общечеловеческой религии, о поклонении Космосу: «... небесным телам следует оказывать больший почет, чем другого рода божественным изваяниям. Ведь никогда не найдется более прекрасных и более общих для всего человечества изваяний, воздвигнутых в столь великолепных местах и отличающихся чистотой, величавостью и вообще жизненностью, именно таковы небесные тела» [\[17, с. 450, 984ab\]](#).

Библиография

1. Платон. «Тимей» // Собр. соч. в 4-х тт. Т. 3. М., «Мысль», 1994. (Пер. с древнегреч. С.

- С. Аверинцева).
2. Платон. «Софист» // Собр. соч. в 4-х тт. Т. 2. М., «Мысль», 1993. (Пер. с древнегреч. С. А. Ананьина).
 3. Платон. «Государство» // Собр. соч. Указ. изд. Т. 3. (Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова).
 4. Лейбниц Г. В. Монадология // Соч. в 4-х тт. Т. 1. М., «Мысль», 1982. (Пер. с фр. Е. Н. Боброва).
 5. Кант И. Критика способности суждения. М., «Искусство», 1994. (Пер. с нем.).
 6. Кант И. Критика чистого разума. М., «Мысль», 1994. (Пер. с нем. Н. Лосского).
 7. Лейбниц Г. В. Теодицея // Соч. в 4-х тт. Т. 4. М., «Мысль», 1989. (Пер. с фр. К. Истомина).
 8. Делез Жиль. Различие и повторение. С-Пб., «Петрополис», 1998. (Пер. с фр. Н. Б. Маньковской).
 9. Гуссерль Эдмунд. Логические исследования: Исследования по феноменологии и теории познания. // Собр. соч. Т. 3 (1). М., «Дом интеллектуальной книги», 2001. (Пер. с нем. В. И. Молчанова).
 10. Плотин. Эннеады. Киев, «Уцимм-Пресс», 1995. (Пер. с древнегреч. и англ.).
 11. Петровская Елена. Теория образа. М., Российский государственный гуманитарный университет, 2012.
 12. Платон. «Федр» // Собр. соч. Указ. изд. Т. 2. (Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова).
 13. Платон. «Пир» // Собр. соч. Указ изд. Т. 2. (Пер с древнегреч. С. К. Апта).
 14. Платон. «Филеб» // Указ.изд. Т. 3. (Пер. с древнегреч. Н. В. Самсонова).
 15. Дида-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. С.-Пб., 2001. (Пер. с фр. А. Шестакова).
 16. Платон. «Послезаконие» // Собр. соч. в 4-х тт. Т. 4. М., «Мысль», 1994. (Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова).

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензуемая статья является весьма компетентным комплексным исследованием роли образа в философии Платона. Значимость этой проблематики для понимания платонизма очевидна, отношения между подлинным бытием мыслимого мира и его разнообразными отражениями как в чувственном мире, так и в деятельности человека (ремесло и искусство) оказываются центральным пунктом, к которому было приковано как внимание самого философа (в том числе, в поздний период – критическое внимание), так и внимание последующей философии и культуры. Стоит напомнить известные слова Уайтхеда о европейской философии как «комментарии» к платоновскому учению, и станет понятно, насколько широким должен оказаться спектр последователей, интерпретаторов и критиков, у которых можно обнаружить «вариации» «концепции образа» Платона. Скажем, однако, и о недостатках статьи, поскольку их устранение способно значительно повысить уровень текста. В статье нет ни введения, ни заключения; возможно, представленный материал является частью какой-то более обширной работы, и нет ничего плохого в том, чтобы познакомить читателя первоначально с его «журナルным вариантом», но в этом случае необходимо всё же следовать привычным требованиям: читатель должен видеть постановку проблемы и

полученный результат. Далее, в списке литературы нет серьёзных публикаций о философии Платона (отечественная традиция антиковедения предоставляет в этом случае самые широкие возможности). Соответственно, и изложение учения Платона осуществляется вне связи с тем пониманием этой проблематики, которая уже сложилась в науке. «Индивидуальный комментарий» может выступать самой ценной частью исследования, но всё же хотя бы общее воспроизведение контекста обсуждения философии Платона давать необходимо. Наконец, самое существенное замечание состоит в следующем. Учение Платона об образе даёт столь широкие возможности для выбора материала, на котором можно было бы проследить его «вариации», что об этом нужно сообщить читателю уже в самом начале статьи (может быть, даже вынести это указание в подзаголовок). В противном случае название статьи оказывается значительно шире её реального содержания. Рецензент не считает, что приводимые автором примеры указывают на самые значительные интерпретации платоновской концепции образа, в этой связи некоторые ссылки и цитаты представляются неуместными, но автор вправе иметь на этот счёт собственное мнение; при этом, однако, его необходимо отчётливо артикулировать. (Например, фрагмент «Образ может обладать медиальной функцией, задающей контекст тому, что сейчас называют «исследованиями визуального». Елена Петровская, говоря об «исследованиях визуального», заметила: «... когда мы сегодня, и т.д.»» предстает неудачным уже потому, что история культуры полна куда более «авторитетных» свидетельств связи «видимого» и «невидимого».) Думается, что замечания могут быть учтены автором в рабочем порядке, статья в целом соответствует требованиям, предъявляемым к научным публикациям, рекомендую принять её к печати.