

ДУША ДРЕВНЕГО ГРЕКА
Е. Ф. Казаков

THE SOUL OF THE ANCIENT GREEK
E. F. Kazakov

В статье, на основании исследования образов античного искусства, анализируются проявления душевной жизни древнего грека. Главной её объективацией в искусстве предстаёт образ человека, в частности, его телесность, несущая в себе полноту самодостаточности. Телесный характер имеет и душа. Акцент переносится с соотнесения человека со зверем к его соотносению с богами.

The paper examines the manifestations of spiritual life of the Ancient Greek, as it is revealed in ancient art images. Its main representation in the art is the image of man, in particular, his physicality, bearing in itself the fullness of self-sufficiency. Fleshly nature has a soul. The focus is shifted away from relating the man with the beast to their relating with gods.

Ключевые слова: душа, античный человек, изобразительное искусство, плотское, духовное, образ зверя, образ бога, образ человека, ваяние, зодчество, телесность, самодостаточность.

Keywords: soul, ancient people, fine art, carnal and spiritual, image of the beast, image of God, image of man, sculpture, architecture, self-sufficiency.

О. Шпенглер отмечает, что античность – это "культура тела"; "душа" для эллина – не что иное, как "осуществленная форма его телесного бытия". Душа – телесна, а потому тело – "вещественное, бездушное". Античная душевная жизнь – это "бездушная жизненность". Если душа телесна, то она становится видимой для физического зрения (Шпенглер пишет о свойственном античности "внутреннем требовании видимой границы") [1, с. 134, 343, 344, 348, 421]. Если душа телесна, то именно в теле (а не в лице, глазах, взгляде) она и находила свое адекватное выражение (поэтому греки "противились вторжению портрета в область изобразительных искусств", "делали глаза слепыми", их искусству была "чужда всякая физиогномика" [1, с. 46, 165, 429]).

Греческая пластика ощущала человека полностью как проявление природы; субстанция человека была выражена здесь поверхностью его тела. Античная душевная жизнь (в силу доминанты "завершенной статуарной телесности") – "всегда законченная, никогда становящаяся"; у греков – "неисторическая душа" [1, с. 168, 197].

Отдифференциация человеческой организмичности от (внешнего) природного бытия нашла выражение в том, что образ зверя перестал занимать центральное место в искусстве, перестал быть главной "точкой отсчета" для рефлексии над собственно человеческим бытием. Ни одно из греческих изображений представителей фауны не наделено самостоятельным (тем более мировоззренческим) значением (об их второстепенной прикладной роли говорит то, что они чаще всего встречаются на кухонной утвари). Ни один из образов зверя не является значительным, не предстаёт таинственным, страшным, могущественным (чаще это изображения прирученных человеком собаки, лошади, козы); оказывается не способным вызвать преклонение. Изображения зверя уже не являются самыми многочисленными; зверь не предстает посредником в отношениях человека с миром, он не

кажется больше опасным; человек уже может позволить себе спокойно любоваться грацией и прекрасными формами представителей фауны (дельфина, ласточки и даже осьминога). Выделенные образные ряды дают основание говорить о произошедшей отчётливой отдифференциации внешнего (природного) бытия как "иного" от собственно человеческого как "своего". Развёртывание саморефлексии над "своей" душевной жизнью вступает в новую стадию.

Внешнее организмическое объективируется от "своего" (отдаляется от него в достаточно большой степени), но в собственно человеческой душевной жизни организмическое начало продолжает играть существенную роль. Об этом свидетельствует наличие многих антропоморфных изображений: кентавры (на фризе Парфенона), Сатир (с козлиными ногами и рогами), Горгона (с волосами-змеями) и т. д.

Однако данные образы больше несут в себе человекоподобия, представая формой "снятия" человеческим природного. Излишним агрессивным проявлениям звериного начала сразу же ставится предел (так, парфеноновские кентавры терпят сокрушительное поражение от людей). Однако же, если звериное (природное вообще) является ведомой стороной, подвластной (человеку ли, богам), то оно далеко не вызывает реакции отторжения (как, например, способность Зевса при необходимости превращаться в быка, лебедя или дождь). В последнем случае организмическое (природное) предстает внутренним несущественным моментом человеческой (и сверхчеловеческой) жизни как, по существу, тождественной себе.

Природное вне человека противопоставляется человеку как менее совершенное, гармоническое, пропорциональное в своем внешнем облике. Отдифференциация от природного носит, в значительной степени, внешний характер. На фронте Храма Зевса в Олимпии изображена битва людей и кентавров. Человеческому уму и мужеству противостоят здесь полужантастические существа, олицетворяющие сти-

хийные силы природы. Победа человека воспринимается predetermined. Если в данной композиции речь идет о торжестве над ВНЕШНЕЙ природой, то в скульптурной группе Мирона "Афина и Марсий" – о превосходстве красоты, разумной воли над ВНУТРЕННЕЙ природой, инстинктами, страстями самого человека.

Однако организмическая энтелехия душевной жизни играла достаточно существенную роль на всем протяжении античности. Одним из подтверждений чему является доминирующая роль в искусстве наиболее "материальных" "телесных" его видов: ваяния и зодчества (доминировал жанр "круглой" скульптуры, по поверхности которой "осязующий" кожу и мышцы взгляд беспрепятственно и бесконечно скользил, никоим образом не проникая вовнутрь). Внешний "телесный" облик человека (как и архитектурных сооружений) истощал его содержание; он обладал божественной "всесовершенной" красотой.

Происходит переход от сопоставимости себя со зверем к сравнению с богами. Греки уверяются в том, что люди в своем внешнем облике подобны богам, обладая пропорциональной, гармоничной фигурой. Чтобы обосновать это, скульптор Поликлет пишет книгу "Канон", где развѣртывает "формулу красоты": все пропорции идеально сложенного человека. Воплощением этих, ставших каноническими, предписаний является известная поликлетовская статуя копьеносца "Дорифор". Статуя не создана с какого-то конкретного человека, а вначале сконструирована умозрительно, всесторонне математически просчитана, и в этом смысле действительно "бог" (то есть идеальный образ) послужил "мерой", прообразом для человека (обратим внимание, что, несмотря на предельную идеализацию, это образ все же не одного из богов, а человека (рядоположенность человека и бога очевидны). Данный образ показателен тем, что он является выражением единства организмической (человек здесь представляет всецело в своем внешнем облике как "совокупность мышц, суставов и жил"), грезящей (образ человека здесь идеализирован) и рассудочной (образ человека полностью просчитан, "гармония проверена алгеброй") энтелехий. Данное единство есть продолжение (на новом уровне) доминанты себестождественности (явленной ранее в синкретизме первобытной душевной жизни) над внутренней различностью. Организмическое (природное) побеждено организмически-грезяще-рассудочным (человеческим).

Как уже отмечалось выше, фигура человека выявлена полностью, во всех своих составляющих, однако интерес к последним (и соответственно их "проработка") неодинаков. Наиболее тщательно вылепленным является (как и в первобытном искусстве) торс. Мышцы груди и живота не случайно напоминают колонны, пилястры, фризы и капители: это – "фасад" человека. Он наиболее детализирован, словно находится ближе к нашим глазам (относительно других частей), пребывая "здесь-и-сейчас"; торс символизирует *настоящее*. Голова изваяна "расплывчато", обобщенно, словно она живет сама по себе; это – далекое (= высокое), еще слабо различимое – *будущее* ("небо").

Самая несовершенная часть богоподобного атлета (а потому и самая небогоподобная, постыдная) – фаллос. Иногда скульптуры его "прячут" под одеждой или листиком, словно отгоняя. Но никуда от него не деться как от своего *прошлого*, как от родотворной силы *земли*. В отличие от первобытных художников, греки никогда не изображали детородные органы в отдельности; значит, они уже не предстают самоценными. Они не выступают даже относительно "ценными", сравнительно других частей фигуры. Царственно величественный и властный ("каменный") фаллос каменного века, теперь – жалкий и презираемый пенис. Если в древности фаллос обычно изображался во всей своей горделивой стати (в состоянии эрекции), то у греков всегда(!) в стадии не-бытия, покоя (резко контрастирующего со всем остальным атлетичным организмом, выглядящего чужеродным придатком). Небытие ("уже") фаллоса соотносимо с небытием ("еще") головы, образуя зеркальную симметрию (с долей асимметрии), полноту фигуры. Таким образом, настоящее (торс) как основное бытие человека заключено со всех сторон в берега не-бытия, будущего (голова) и прошлого (удаляющийся, уменьшающийся фаллик). Причем *прошлое* – более конкретное (= реальное), связанное с еще живыми воспоминаниями; *будущее* – более обобщенное, мало проявленное, менее интересное. Прошлое (пусть и уже в "уменьшенном виде") – еще ближе грекам, чем будущее.

Организм человека не является средством для фаллоса как цели, но последний не является целью и для самого себя. Он – нефункционален, он – ничто, как рудимент звериного прошлого. Фаллос нарушает совершенство фигуры в целом, её завершенность. Если бы его не было, то человек был бы более ограничен, целостен. Напряженный фаллос свидетельствовал бы о неполноте образа, недостаточности, зависимости, а значит, несовершенности. А этому фаллосу никто не нужен (значит, он – квази-фаллос). Если в первобытном искусстве детородные органы подчиняли себе организм, то сейчас фаллос (олицетворяющий животное начало в человеке) полностью подчинен организму как целому, "растворен" в нём. В "теле" человека соединяются как притязание на самодостаточность, так и – на вхождение на Олимп (как выражение чувствуемой недостаточности, незавершенности получаемого образа и не зверя, и не бога, и не человека).

Если в первобытном искусстве пол подчеркнуто гипертрофировано, то для античных статуй характерна больше бес(сверх-после)половость. "Тело" мужчины – самодостаточно, "тело" женщины (запечатленное в многочисленных образах Афин и Афродит) – самодостаточно. Значит, это – не мужские и не женские "тела", не "тела" гермафродитов (отличающихся двуполовостью), а "тела" андрогинов (по Платону – первых людей, у которых мужское и женское начала были не только не различены, но даже еще не проявлены).

Таким образом, фаллос "олицетворяет" умирающего старика – зверя (прошлое, "земля"), торс – все совершенную "божественную" зрелость (бесконечное настоящее), голова – лишь нарождающегося незрелого младенца (будущее, "небо"). Идентифицируя себя больше со "срединной" частью – торсом, греки обозначают свое местоположение в мире: само-

достаточное настоящее между "небом" и "землей", зверем и богами, младенчеством и старостью. В греческом искусстве почти нет образов детей (юношей) и стариков; в основном – это зрелые мужчины (мужское "тело" явно господствует) и зрелые женщины, "тела" которых полностью расцвели. Человек вошел в стадию пика физического развития (изображений мужчин потому и больше, что они – физически развитее (во внешнем проявлении этой развитости). Дальше "телу" развиваться уже некуда.

"Тело" до того совершенно и наполнено собой, что голова ему и не нужна. "Тело" затмевает своей красотой голову. Разве можно увидеть в ней такое богатство линий, тонов, полутонов и теней, столько мышц, мускулов и прожилок, такую множественность выраженного вонне совершенства, такую игру пропорций и соразмерностей. Недаром греческие храмы, построенные по образу и подобию человеческого "тела" (Ле Корбюзье: "Парфенон – это скульптура, в нем нет ни одной прямой линии"), безголовые (крыша – плоская), без окон-глаз, словно стоящий на четвереньках перед стартом красавец-атлет. Голова – более безлика, чем "тело", как еще невылупившееся из него будущее; как небесный Олимп, существующий где-то там далеко, человека в общем-то не касаясь. Головы греческих статуй – вариации на тему одного идеально-неопределенного лица. "Немного больше энергии в складке губ, в выступающем вперед подбородке – перед нами строгая девственная Афина. Больше мягкости в очертаниях щек, губы слегка полукруглы, глазные впадины затенены – перед нами чувственный лик Афродиты. Овал лица более приближен к квадрату, шея толще, губы крупнее – это уже образ молодого атлета. А в основе остается один и тот же строго пропорциональный классический облик.

Лица греческих статуй обычно не обладают чертами индивидуальности (единственный известный нам автопортрет создал Фидий на щите статуи Афины), совсем немного и портретов (напр., портрет Антисфена скульптора Деметрия). Большинство статуй представляло собой обобщенные, идеализированные образы богов. Безликие поверхностные образы греков – следствие непробужденности, невыявленности первоначальных глубин души. Образы греков безлики, потому что их внешность не выражает активную субъективную жизнь души. Греческие "тела" – это и не организм ("вся" организмическая жизнь сведена до фаллоса), и не "храм души"; и не плоть в её стремлении к подчинению души. "Тело" греков – "жилище" для самого себя. Г. Гегель писал, что форма и содержание в греческом искусстве адекватны. Но это может быть лишь в том случае, если содержание также "телесно", как и форма. Поэтому для греческих статуй характерно формальное наличие лица и глаз, глазам нечего ещё выражать.

Греки завершают тщательную прорисовку "тела". Оно предельно "проработано", что, однако, не рассыпает целого, а выступает лишь его конкретизацией. "Тело" исследовано до мельчайших подробностей, всё "тайное" в нем становится явным. Устанавливаются все важнейшие параметры, отличающие "внешнего" человека от внешнего мира, явлений природы. "Тело"

человека теперь – предельно "богатое", откровенное, многогранное. "Тело" выразило себя полностью. Это – "конец тела" (в его внешнем, обобщенном выражении). "Тело" *предстает как самодостаточное гомогенное целое, но человек, выражаемый им, по-прежнему остается частью* (так как состоит не только из тела). Без наполненности внутренней жизнью ни человека, ни бога нет. Поэтому-то совершенные "тела" греков балансируют на грани безжизненности (может быть, потому фаллос и не уместен на этом "теле", что он даже в вялом состоянии – живее).

Форма у греков явно "опередела" содержание, она предстает актуальной, зрелой, полностью раскрывшей себя; "больше" потенциального в своей неразвернутости, а потому и слабовыраженного вонне внутреннего мира человека. Уже в изображениях этрусских курсов и кор "телесное", "вещественное" в человеке начинает доминировать (Курсы из Воломандры в Аттике, Курсы по имени Крейсос из Анавоссоса в Аттике). Греки были последовательными: "телесное" доминирует на всем протяжении их культуры. Плиний писал, что хотя скульптор Мирон и интересовался движением тел, он не выражал чувств души. В своей знаменитой статуе "Дискобол" Мирон сумел соединить предельный "телесный" порыв (бытие) с предельным душевным покоем (небытием). Высшее достижение греков – превращение самого "вещественного" (камня, мрамора) в самое "невещественное из вещественного" (ветер). Я имею в виду развевающиеся одежды мраморной Ники Пэония и Ники Самофракийской. Греки умели изображать порыв ветра, но не порыв души.

Преклонение греков перед красотой и мудрым устройством тела было так велико, что они эстетически мыслили не иначе как в статуарной законченности и завершенности, позволяющей оценить величавость осанки, гармонию телодвижений. Греки показали экстерьер человека (и, соответственно, архитектурных сооружений) с предельной пластической отчетливостью, крупным планом. Проблема интерьера не волновала ни ваятелей, ни зодчих. Основное действие в праздничных событиях происходило не внутри храмов, а вне их. Внешний человек явно доминирует над внутренним, внутреннее меряется внешним (точнее: одно внешнее меряется другим внешним). Внешняя различенность выявляется четко, многогранно, с математической точностью. Внешнего становится все больше. "В Афинах было больше статуй, чем живых людей" (Плутарх). Статуи – внешняя жизнь внешнего человека. Если в древности "тело" (женское) обладало внутренней ценностью ("сосуд" для вынашивания жизни), то у греков "тело" было абсолютно самоценным внешне. Но если внешнее "живее" внутреннего, то это значит, что внешнее – одушевленное. Самоидентификация "тела" происходит через отличие, отграничение, обособление его от "души". Душе пребывать негде ("тело" герметически закупорено, "до краев" наполнено собой).

"Бог есть мера всех вещей", – говорил Платон. Но если "бог" представляется по образу человека (всесовершенной внешностью), то незаметно, но неизбежно соотношение "неба" и "земли" перевертывается. "Ме-

рой всех вещей, *видимых* и *невидимых*", начинает считаться человек (Протагор). Греки идут от человека к богу, у них боги – это обладающие совершенными пропорциями люди. Доведя внешность человека до совершенства, греки получили в результате все же человека. *Незаметно именно статуи* (уже не люди, еще не Бог) и *стали "мерой всех вещей"*.

Расстояние между "небом" и "землей" было сведено до минимума; до размеров резца Праксителя, ваявшего Афродиту со своей любовницы Краты (другие скульпторы ваяли богиню с гетеры Фрины; натурой для 14-метровой статуи Зевса служил Фидию его любовник Калос). Современник этих "святотатств" Арнобий пишет: "Все художники того времени с усердием состязались в перенесении черт лица гетеры на статуи Венеры. Они воодушевлялись не тем, чтобы возвысить богиню, но тем, чтобы как можно точнее изобразить Фрину под видом Венеры. *И жертвы теперь приносят не богине, а известной блуднице*". "Обожествление" человеческого приводило к десакрализации Божественного (как сверхчеловеческого), то есть выполняло функцию "разбожествления". В данном случае есть основания говорить об актуализации бытия плотской энтелехии.

Ваяя статуи богов, греки сооружали памятники своим страстям и вожделениям. Иногда они даже "занимались любовью" со статуями. Очень показательно в этом смысле то, как греки постепенно, все более теряя священный трепет, "раздевали" Афродиту, низводя любовь небесную до "любви" земной. Обнаженные мальчики (курсы) изображались еще этрусками, но коры всегда были покрыты одеждой. На статуе Афродиты Сосандры (так называемая Аспазия, 2 четв. V в. до н. э.) богиня полностью завернута в одежды (открыты лишь лицо и кончики пальцев). Первая обнаженная женская фигура (гетеры) была изображена на боковом рельефе так называемого трона Людовизи (ок. 460 г. до н. э.). Но на этом же троне – в сцене "Рождение Афродиты" у богини уже обнажена верхняя часть "тела". На статуе Афродиты (кон. V в. до н. э.) обнажена лишь левая грудь; в праксителейской Афродите из Арая (IV в. до н. э.) обнажена верхняя часть прекрасного "тела".

Пракситель в Афродите Книдской впервые полностью обнажил не просто женщину, а "богиню". У современников этот образ вызывал не небесно-возвышенные чувства, а вполне земные обычные "страсти желаний", особенно зримо выраженные в "Венере Хвошинского" (копии с Афродиты Книдской (III в. до н. э.). "Тело богини" превращено в предмет сластолюбивых переживаний (Пракситель – выразитель гедонизма, его искусство предвещает философию Эпикура). Статуи богов ставились не богам, а для людей. "Боги" начинают ублажать людей. "Тело" Афродиты – это не "тело" матери, жены, сестры или любимой, это "тело" Елены-обольстительницы, дарящей наслаждение "здесь-и-сейчас". Вообще тема будущего (через символику образа матери и дитя) лишь обозначена, но не раскрыта. Греческие статуи обычно самодостаточны, образуя суммативное атомарное множество.

Первый образ матери с младенцем – этруская скульптура "Матер-матуга (утро)" (V в. до н. э.). По-

терянность, бесчувствие в лице матери, упавшей с неба птицей, на коленях ее – дитя. Едва родившееся, умершее будущее на горестных коленях настоящего (скульптура служила урной для пепла!). Во всех (!) других скульптурных группах взрослые изображаются рядом не со своим ребенком. В произведении Кефисодота "Эйрена с Плутосом" "богиня мира" держит на левой руке мальчика, "бога богатства". И вовсе не кровные связи их соединили, а идея (когда мир, тогда – и богатство). В скульптурной группе Праксителя Гермес изображен с младенцем Дионисом (смотрящим здесь довольно неуместно). Раскрывается явно не тема отцовства, а лишь тема игры. В другой скульптурной группе с тем же младенцем Дионисием на руках изображен уже Силен, его воспитатель и спутник. Связь настоящего со *своим*, растущим из него будущим, не прочувствована. "Телесная история", достигнув своего пика, будущего (по крайней мере, отдаленного) не имеет.

Совершенному миру греческого ваяния и зодчества некуда (и незачем) было развиваться. Выражением обретенного совершенства было состояние всеохватного покоя. Прекрасно, совершенно, божественно, самодостаточно лишь состояние покоя. Поэтому в скульптурной группе Мирона "Афина и Марсий" (показателен сам выбранный для воплощения момент) богиня разгневалась, увидев, как некрасиво раздуваются губы при игре на флейте. Покой Афины противопоставлен здесь движению Марсия (поднимающего брошенную богиней флейту) как нечто более величественное. А мироновский же "Дискобол", замерший в своем движении навсегда, словно олицетворяет открытие греков: покой в любом движении – это совершенное его состояние. Так же как Поликлетовский "Дорифор", одновременно и шагающий и сохраняющий состояние покоя; или "Дельфийский возница" предельно спокойный, бесстрашный и доблестный. Статуи богов предстают как интерьер, воспевающий и подчеркивающий красоту "тела" человека; интерьер статуй – храмы (создававшиеся в соответствии с пропорциями человека), интерьер храмов – "мир невидимый" (мерой которого всё равно выступал человек). Греки превратили весь мир в множество оправ для себя. Внутренние пределы отождествились с пределами внешними. Если "душа" "телесна", значит, "пропорции" её соответствуют пропорциям "тела". Дальнейшее развитие на данном основании оказалось исчерпанным. Развитию "вовнутрь" поставлен "телесный" предел.

В I в. до н. э. была создана знаменитая скульптурная группа "Лаокоон" (отец с двумя сыновьями в смертельных объятиях огромного змея) – символ падения Эллады. Обратим внимание, что пленёнными оказались именно "тела" героев. Змей-"тело" мог дотянуться, а тем более победить лишь человека-"тело". "Тело" без души гибнет. Однако первозданная душевная жизнь всё же проявила своё бытие. Во II в. до н. э. рождается статуя Венеры Милосской, "идеал распрямлённого человека" (Г. Успенский), уже одно созерцание которой "выпрямляет душу". От неё словно исходит свет, она будто сделана из тёплого, нежного мрамора; она – влюблена. В ней нет ни высокомерия, ни жеманства, ни ложной стыдливости (как у Афро-

диты Книдской). Она не любит себя, она не самодостаточна, она открылась нам, она одаривает нас собой. Она – Небесная Любовь принесящая себя людям. Здесь уже намечается переход от Афродиты-"Елены" к Венере-"Марии".

Она уже может стать матерью, *такими* глазами можно смотреть в колыбель. Она уже преисполнена грёз о своём будущем дитя. Из всех античных женских образов она больше всего мать. Её мягкое, округлое, *молочное* тело уже ожидает дитя. Лоно любви прикрыто тканью, "лоно" материнства открыто. Она словно погружается обратно в море, но это – уже "море" материнства. Она вся устремлена в будущее. Данный образ – выражение актуализирующейся первозданной душевной жизни.

Организмическая жизнь души (на этапе первобытной культуры), освобожденная от звериных покровов, предстала в своем предельно оголенном виде. Греки практически полностью (за исключением фаллоса) герметически закрывают эту оголенность нормативным "телом" – торсом. Греческое "тело" – в своем внешнем облике – исчерпывается абсолютно полностью, "за" его поверхностью – ничего нет. Греческое "тело" – это тотальная телесность, носящая, прежде всего, репрезентативный характер (подтверждение чему – акцент на наиболее "богато", живописно оформленную его часть – торс). Репрезентативность, нормативность "тела" – как главная его интенция – есть отрицание существа бытия как тела, организма, так и плоти (именно поэтому понятие "тело" нам и приходится брать в кавычки). Греческое "тело" – это не "храм души" ("тело" является и формой и актом, и субъектом и объектом; оно само является душой для себя); это – не организм (столь явно выраженная в первобытности функция репродукции здесь атрофирована); это – не плоть (в силу полного отсутствия агрессивности, стремления подчинить, поглотить, сделать все и вся своей частью). Греческое "тело" вообще не несет устремленности ни к чему, оно абсолютно самодостаточно, удовлетворено само собой.

У греческих "тел" нет взгляда (голова выступает частью "тела", лицо практически отсутствует), взгляд как выражения нужды в другом, как "желания другого"; как выражения актуализированной связи с миром вообще. Это – "тело" – объект, "глухая, ровная поверхность" (М. Бахтин); обессубъектность которого – выражение непроявленности бытия, прежде всего, первозданных энтелехий души. Совокупность образов греческого искусства – это атомарная суммативность. Если и есть коллективные композиции (их очень мало), то это, обычно, изображения битв (с кентаврами, лемурами, амазонками). То есть люди-атомы не уживаются друг с другом, отталкиваются (даже не в "военной" скульптурной группе "Венера и Марсий" – неприятие, конфликт). Греческие "тела" – это квазитела, квази-плоть и квази-организм (тело, которое не может быть телесно пережито, в сущности, и не может быть телом, подобное тело не существует). Греческое "тело" – это квази-телесная себетождественность; душа – незрячая, не увидевшая себя, так как не увидевшая "другого". Звья, в отличие от первобыт-

ности, уже не было; ("телесные боги" греков – квази-Бог). Греки не увидели себя; искусство – визуальное выражение их небытия. Своей безжизненной квазителесностью греки "одинаково" удалены как от первобытной организмичности, так и от средневековой сверхорганизмичности.

Квазителесность образов греческого искусства выступает адекватной объективацией лишь одной душевной энтелехии – грезящей. Себетождественность душевной жизни греков обусловлена доминантой именно этой энтелехии. Грезящая жизнь души (в силу своей отвлеченности от всего и вся) не может не представлять обобщенной, идеализированной относительно первобытной душевной жизни. Внутренняя дифференциация душевной жизни греческой культуры – слабо выражена. Тем не менее, она наличествует, и прежде всего (в силу явной каноничности, нормативности "тела") следует говорить о проявленности бытия рассудочной энтелехии. Себетождественность душевной жизни имеет грезяще-рассудочный характер. И та, и другая энтелехии являются различенностями отчужденного плана душевной жизни.

Итак, себетождественность, целостность душевной жизни греческой культуры носит отчужденный характер; отсутствие достаточно актуализированного бытия первозданных энтелехий души обусловило её нежизнеспособность (проявляющуюся в статике, повторности, нарастании рассудочности). Нет ни ярких демонических образов, ни сильных одухотворенных (образ Венеры Милосской – единственное свидетельство жизни первозданного плана души, но еще не в высших его проявлениях). Бытие исходной душевной связи – не выражено. Кажется, что совершенное греческое "тело" и является телом первозданного человека, но первозданное тело не существует (а значит, и не может быть изображено) вне(без) первозданной души. Тем не менее, чистота, возвышенность, гармоничность греческих "тел" не может не быть выражением пробуждающейся первозданной душевной жизни. Душевная жизнь греков есть себетождественность как единство грезящей, рассудочной и пробуждающегося первозданного плана души (в своих не самых высоких уровнях). Определяющей стороной данного единства предстает грезящая энтелехия.

Как мы уже отмечали выше, изобразительное искусство выступает одним из проявлений воли человека к власти. Уже палеолитическая графика ("пятерня", изображения поверженных животных) была первой попыткой нащупывания границ власти человека над настоящим и будущим. Всесторонне просчитанное, выверенное, идеально пропорциональное греческое "тело" есть выражение полной завершенной власти над ним. Греческое "тело" – "царство", в котором сам человек – абсолютный властитель и Господин; форма – выражающая собой высшую степень совершенства (несоизмеримую ни с чем в мире и воплощенную именно человеком). Но если продуцированное греками "тело" – самая совершенная форма в мире, то ее создатель и властитель тем самым раздвигает границы своего могущества на весь мир. Так, продуцированное греками "тело" стало средством обретения власти над

миром; власти грезящей души над пригрезившимся миром.

Выражаемый греческим искусством образ душевной жизни человека – более обобщенный, односложный, ирреальный, чем в греческой философии. Если, по Платону, душа достаточно сильно внутренне дифференцирована (на "идеально-разумную", "вожде-лююще-волевою" и "инстинктивно-аффективную" способности), то в искусстве душа, по существу, сводима к первой из них. (Обратим внимание на то, что "разумную" часть души греческие философы обычно "помещали" в груди, неразумная же часть, по их мнению, была рассеяна по всему телу. Именно грудь (торс в целом) является важнейшей частью образа человека в искусстве. Теперь понятно, почему: торс – самая "разумная" часть человеческого тела; поэтому самая "богато" проработанная ваятелями, самая красивая. Если в искусстве преобладал образ внешнего человека, то у Платона – внутреннего. В этом отношении образ человека в искусстве ближе аристотелевскому его видению.

Античная душевная жизнь – "неисторическая" (О. Шпенглер), сверхвременная; но не за счет откры-

тия вечному, а в результате ухода в грёзу. Проявлением этого выступает почти не выраженная рефлексия первозданного плана душевной жизни над отчужденным. "Детское", ещё во многом "сонное" состояние душевной жизни имеет своим проявлением отсутствие достаточно отчетливой отдифференциации добра и зла (образы искусства имеют больше "нейтральный", объектный; эстетический, но не этический, характер). Античная душевная жизнь наполнена сама собой, ей достаточно прекрасных грёз, совершенных и завершенных; ей свойственна почти герметическая закрытость.

Античная душевная жизнь, по определению, не способна стать европейской душевной жизнью (точнее, не нуждается в этом). "Аполлоновская душа" (О. Шпенглер) – душа греческой, а не всей европейской культуры (что верно как в функциональном, так и в генетическом аспектах). "Аполлоновская" и "Фаустовская" душа – это не "две души" европейской культуры; а, соответственно, "души" греческой и европейской культур (находящиеся в отношениях определенной преемственности).

Литература

1. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с.

Информация об авторе:

Казаков Евгений Фёдорович – доктор культурологии, профессор кафедры философии КемГУ, 8(3842) 64-63-08, kemcitykazakov@mail.ru.

Evgeny F. Kazakov – Doctor of Culturology, Professor at the Department of Philosophy, Kemerovo State University.