

ЭСТЕТИКА

 ПОРОЖДАЮЩИЕ МОДЕЛИ В АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКЕ.
 ЧАСТЬ II.
 ПРАКТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Синицкий Дмитрий Анатольевич

*канд. филос. наук, доцент кафедры философии и социальных наук ИАТЭ НИЯУ МИФИ
 Обнинский институт атомной энергетики НИЯУ МИФИ
 249040, Россия, г. Обнинск, Студгородок, 1.
 E-mail: das_sid@mail.ru*

 GENERATIVE MODELS IN ANTIQUE AESTHETICS.
 PART II.
 PRACTICAL AESTHETICS

Dmitriy Sinitskiy

*candidate of philosophical sciences, associate professor,
 Obninsk Institute for Nuclear Power Engineering (IATE MEPHI),
 Russia, Obninsk, Studgorodok 1.*

АННОТАЦИЯ

Статья продолжает обсуждение понятия «порождающая модель» в контексте истории античной эстетики. В ней анализируется предложенная А.Ф.Лосевым трактовка произведений античного искусства как своеобразных порождающих моделей.

ABSTRACT

The article continues the discussion of the concept of "generative model" in the context of the history of ancient aesthetics. It analyzes the proposed by A.F.Losev interpretation of ancient artworks as an especial generative models.

Ключевые слова: порождающая модель, моделирование, декларативное знание, процедурное знание, практическая античная эстетика, античная скульптура, канон Поликлета, пропорционально-мереологическое подобие.

Keywords: generative model (generative pattern), modeling, declarative knowledge, procedural knowledge, practical antique aesthetics, antique sculpture, the Kanon of Polykleitos, proportional mereological similarity.

Продолжение (начало см. в [3]).

В [3] мы выделили два типа порождающих моделей — декларативные (дескриптивные, описательные) и регулятивно-процедурные. И те и другие рассматривались в первую очередь как модели, порождающие знание, однако к первому типу были отнесены модели, порождающие на основе описаний (деклараций, дескрипций) процедурное (регулятивное, прескриптивное) знание, а ко второму, наоборот, модели, порождающие с помощью правил (методов, рецептов) знание декларативно-описательное. Подчеркнем условность подобной дихотомии, поскольку мы отдаем отчет в том, что в эпистемической практике познавательные модели скорее носят в себе черты и того и другого типа. Однако для нас эта дихотомия важна в методологическом плане.

Другое положение, сформулированное в [3], касается дихотомии между моделями, которые носят ментальный и/или языковый характер и моделями, так сказать, «овеществленными» в материальных

объектах и процессах. Утвердительный ответ на вопрос, сформулированный в конце [3], требует поиска примеров «овеществленных» порождающих моделей. Поэтому данная часть публикации носит иллюстративный характер, наглядно подтверждающий наличие подобных порождающих моделей. При этом мы в значительной степени опирались на классические труды по истории античной эстетики замечательного русского философа А.Ф.Лосева, подтверждающие, что именно он впервые проанализировал образцы античного искусства с позиций «порождающего моделирования».

Ю.М. Бородай во вступительной статье к книге А.Ф.Лосева «История античной эстетики» писал о древнегреческом искусстве: «Но было ли это чистым искусством? Классическая античная архитектура — это прежде всего храм, а статуя, стоящая в нем — бог, которому поклонялись, задабривали жертвами и от которого ждали вполне практических милостей. А если это был не бог, то это был канон, наподобие

скульптуры Поликлета, т.е. это было своеобразное руководство, система правил практической, утилитарной техники — руководство, написанное не на бумаге с помощью длинных и сложных математических выкладок, но данное зримо, наглядно.” [1, с.4]

Приведенная выше цитата очень хорошо иллюстрирует ту роль, которую стали играть в искусстве Древней Греции скульптуры Поликлета (и не только Поликлета) — это были эталонные образцы-шаблоны, воплощавшие в себе ту систему пропорций изображаемого человеческого тела, которую становилось таким образом возможным реализовывать и воспроизводить в других скульптурах. По сути, скульптуры Поликлета (Πολύκλειτος, V в до н.э.) трактуемые как канон, наделялись, помимо всех прочих функций, которые выполняют произведения искусства в более широком контексте культуры своего времени, еще и прескриптивно-методологической или процедурно-рецептурной функцией.

На самом деле эта ситуация достаточно типична для любого «технэ», а особенно для производящей деятельности в древних обществах, когда «техне» базируется на умениях, навыках и производственном опыте в большей степени, чем на дескриптивно-понятийных знаниях, и зачастую передается от поколения к поколению по принципам «делай как я» или «смотри на образец и делай». Подобное «техне» с необходимостью основано на выделении наиболее удовлетворяющих некоторым критериям изделий в качестве образцов и шаблонов для подражательного воспроизведения в дальнейшем.

Конечно, когда умения и навыки начинают осознаваться и осмысливаться все более и более систематическим образом, из них вырастает некоторая система технологического знания, технология, понимаемая как описание «техне»-ремесла. Первоначально это систематизированное знание носит рецептурный характер, и в целом характеризует архаическую науку в эпоху древних цивилизаций, что отмечалось и отмечается многими авторами. (См. напр. [4].)

В этом плане, конечно же, «техне» античной скульптуры не было исключением, — всегда, еще со времени изготовления древнейших ксоанов фиксировались скульптурные образцы для подражательного воспроизводства (несмотря на то, что сами древние эллины полагали, что особо почитаемые ими ксоаны когда-то упали с неба). Конечно, следует подчеркнуть, что канон Поликлета в определенном смысле уникален самой системой пропорционирования, разработанной Поликлетом (и, добавим, предшествующей историей развития пластического древнегреческого искусства), а также тем, что к «образцу-канону» еще и «прилагалась инструкция» в виде написанного Поликлетом трактата под названием «Канон».

По нашему мнению, канон Поликлета представляет собой достаточно удачный пример того, что можно назвать «порождающей моделью», причем материальной, чувственно-наглядной (прежде всего визуально и пространственно-тактильно) и изготовленной творцом-мастером (демиургом). В случаях, подобных канону Поликлета, порождающей моде-

лю служит материальная, чувственно-воспринимаемая, изготовленная по определенной технологии вещь, позволяющая по ней воспроизводить саму технологию как систему знаний, и далее, реализовывать эту технологию через деятельность в новых изделиях. В нашем примере система пропорций и была важнейшей и основной частью подобной технологии. При этом, поскольку наш пример связан не просто с производящей деятельностью, но с деятельностью в сфере искусства (несмотря на то, что сами древние греки еще во многом не выделяли подобную деятельность из «технэ» вообще, трактуемого ими как «ремесло» и «умение что-то производить или делать»), канон Поликлета, а точнее изготовленная им скульптура, как порождающая модель, фиксировала в своей системе пропорций не только технологическое знание изготовления подобных изделий, но и то эстетическое знание, которое связано по крайней мере с эстетическим воздействием на реципиента (зрителя) изделий (произведений искусства, а в нашем примере — скульптур), изготовленных по данной технологии.

Насколько сами древние греки понимали важность подобного знания и роль в их воспроизводстве и передаче через изделие (скульптуру, произведение искусства), можно судить по тем баталиям в среде древнегреческих мастеров-художников, на которые обращал внимание А.Ф.Лосев, и отголоски которых можно услышать в немногочисленных источниках и документах, дошедших до нашего времени.

Напомним, что подлинные произведения Поликлета не сохранились и известны нам по подробным описаниям, а также по копиям — «Дорифор» («Копьеносец»), «Диадумен» («Юноша, повязывающий голову»), «Раненая амазонка» (превозмошедшая раненых амазонок Фидия и Кресида на скульптурных соревнованиях между ними), «Дискофор», аргосский колосс Геры. Поликлет вошел в историю искусства и эстетики как один из первых теоретиков искусства, написавший знаменитый трактат «Канон». Это сочинение не сохранилось в подлиннике, но его содержание известно в пересказе из более поздних текстов, прежде всего по тексту, написанному механиком Филоном Византийским (Φίλων Βουζάντιος, III век до н. э.).

Рассуждая о роли числового пропорционирования в прикладной механике Филон приводит цитату из «Канона» Поликлета — «Успех (to eu) [художественного произведения] получается от многих числовых отношений, причем любая мелочь может его нарушить». И далее Филон добавляет уже от себя — «Очевидно, таким образом и в данном искусстве [механике] при создании сооружения с помощью множества чисел приходится делать в результате большие ошибки, если допускать хотя бы малую погрешность в частных случаях» (Цит. по [2, с.305].)

Римский врач, физиолог, философ и логик Гален, грек по происхождению (Γαλήνης, 2-3 вв.) писал: «Красота...заключается не в симметрии элементов, но в симметрии частей, т.е. в симметрии пальца с пальцем, всех пальцев с пястью руки, а этих последних — с локтем и локтя — с рукой и всех [вообще] частей со всеми. Как это написано в «Каноне» Поликлета? Именно, преподавши всем нам симметрию

тела в этом сочинении, Поликлет подтвердил свое слово делом — путем сооружения статуи в соответствии с указаниями своего учения. И, как известно, он назвал «Каноном» и эту свою статую и это сочинение. Очевидно, по мнению всех врачей и философов, красота тела заключается в симметрии частей.» (цит. по [2, с.305]).

А вот свидетельство Плиния Старшего, автора «Естественной истории», командующего древнеримским флотом, погибшего во время извержения Везувия (Plinius Maior, настоящее имя — Гай Плиний Секунд - Gaius Plinius Secundus; между 22 и 24 годами н.э., — 25 августа 79 года н.э.): «Сделал Поликлет также копыеносца, возмужалого юношу. Ее [статую] художники зовут каноном и получают от нее, словно из какого-нибудь закона, основания своего искусства и Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства сделал его теорию.» (цит. по [2, с.306]).

В соответствии с поликлетовой системой пропорционирования человеческой фигуры голова относилась ко всей фигуре как 1/7, лицо и кисть руки как 1/10, ступня как 1/6. Линия, проведенная через пупок, должна делить всю фигуру на две неравные части в соотношении золотой пропорции. Однако может возникнуть вопрос, как вообще та или иная система пропорций может выполнить порождающую функцию? Думается, ответ можно найти в том фрагменте работы А.Ф.Лосева, который мы позволим себе процитировать с небольшими купюрами. А.Ф.Лосев, рассматривая разницу в расчетных скульптурных технологиях Древнего Египта и Древней Греции, отмечал, что в отличие от египтян «греки не исходили от какой-то единицы измерения, чтобы потом, путем умножения этой единицы на то или иное целое число, получить желаемые размеры отдельных частей тела. Греки *исходили из данных самих частей независимо от того, из какой общей меры, принятой за единицу, эти части получаются*. У Поликлета брался рост человека как целое, как единица; потом фиксировалась отдельная часть тела как таковая, какова бы она ни была по своим размерам, и уже только после этого фиксировалось отношение каждой такой части к целому. ...Пропорциональность развивалась здесь не от какой-то единицы измерения — не имеющей ничего общего ни с отдельными частями тела, ни с самим телом, взятым как целое, — как обработке всего тела как такового. Напротив, пропорциональность строилась тут вне всякой абстрактной меры, от одной реальной части тела к другой и к самому телу как целому. Здесь выступала чисто *антропометрическая* точка зрения вместо египетского априоризма.» [2, с.307] (курсив А.Ф.Лосева). Собственно, в этом и заключалось порождающее свойство той или иной системы пропорций так, как оно использовалось древними греками. Сами системы пропорций могли быть разными, канон Поликлета — всего лишь первый пример подобной древнегреческой технологии, о которой до нас дошли свидетельства, технологии, не привязанной жестко к принятой системе мер и

единиц измерения — мерой здесь служил сам человек (а люди имеют разные размеры, что и делало всю технологию весьма гибкой).

Другая порождающая система пропорций была предложена позднее Лисиппом (Λύσιππος). В ее основе лежало еще одно очень важное обстоятельство, отличавшее классическую древнегреческую технологию расчета скульптурного изображения, на которое А.Ф.Лосев также обращал внимание — учет зрительной ориентированности, точки наиболее вероятного положения зрителя и, соответственно, направления его взгляда на скульптуру, а также учет получаемых искажений пропорционирования за счет прямой перспективы. В подтверждение А.Ф.Лосев приводит цитату из текста историка 1 в. до н.э. Диодора Сицилийского (Διόδωρος Σικελιώτης, Diodorus Siculus, ок. 90 — 30 гг. до н.э.) [2, с.308]. Общеизвестно, что при проектировании архитектурной композиции этот принцип был полностью воплощен как в целом при реконструкции Акрополя Афин, проводимой под руководством Фидия (Φειδίας, около 500 г. до н.э. - 431 г. до н.э.), так, в частности, и при возведении Парфенона (на что обычно и обращают внимание).

Еще дальше в воплощении этого принципа пошел Лисипп (Λύσιππος), вместе со Скопасом (Σκόπας) и Праксителем (Πραξιτέλης) завершающий эпоху поздней античной скульптурной классики в IV в. до н.э. Напомним, что Лисипп был любимым художником у Александра Македонского, и ему принадлежит много изображений великого полководца. Опять-таки до нас дошли только римские копии оригиналов Лисиппа. Лисиппу приписывается авторство бронзового колосса, изображающего Геракла. Статуя просуществовала до 1022 г., пока не пошла на переплавку. Ученик Лисиппа, Харес (Χάρης) создал одно из семи чудес света — Колосса Родосского.

Вышецитированный Плиний пишет о Лисиппе в «Естественной истории»: «Передают, что он [Лисипп] очень много способствовал усовершенствованию скульптуры своей манерой изображать волосы, хотя человека он делал *меньше*, чем более древние художники, а само тело *тоньше* и *суше*, благодаря чему получалось такое впечатление, будто *его статуи были выше ростом*. Симметрия, которую Лисипп соблюдал с наивысшей тщательностью, не имеет соответственного латинского названия. При этом Лисипп применил новую и не примененную до толе манеру построения фигур, *вместо квадратных*, как это делали старые мастера; и он заявлял, что те делали изображения людей *такими, какими они бывают в действительности*, а он сам — *такими, какими они кажутся*.» [2, с.309-310] (курсив А.Ф.Лосева).

Таким образом, в технологиях проектирования и изготовления скульптурных изображений в классический период в Древней Греции возникают два подхода, то сочетавшихся друг с другом, то конкурировавших между собой. И тот и другой стремились к натуралистичности изображения человеческого тела, но первый основывался на естественной пропорцио-

нальности человеческого тела, а второй еще и стремился учесть особенности визуального восприятия произведения искусства.

По всей видимости эти тенденции в технологиях искусства проявили себя и в живописи, но образцы последней до нас не дошли, и мы знаем о расцвете живописи и о живописцах древнегреческого классического периода только по косвенным свидетельствам. По крайней мере доподлинно известно о следующих достижениях в живописи — открытие правил линейной перспективы и использование техники светотени.

Резюмируем сказанное выше.

1. В античной практической эстетике вне всякого сомнения было выработано технологическое и эстетическое знание, которое фиксировали (воплощали) в себе сами произведения мастеров античного искусства, выступая роли порождающих моделей как знания, так и произведений-аналогов.

2. Наглядность и перцептивная доступность в подобных моделях заменяла дескриптивность и декларативность, а что касается процедурного знания, то, говоря языком метафоры из области объектно-ориентированного программирования, подобное знание оказывалось «инкапсулированным» в порождающую модель, подобно тому, как методы и процедуры оказываются инкапсулированы в такие типы данных как, скажем классы в языке объектно-ориентированного программирования.

3. Наглядность сочеталась с мереологическим (по-сути — системным) представлением воспроизводимого в процессе эстетического творчества объекта, который рассматривался и понимался как нечто целое, состоящее из частей (как мереологическая система).

4. В скульптурной практике были выработаны процедуры и методы, частично — эмпирические, частично — измерительно-вычислительные, позволявшие отображать воплощенную в материале мереологическую систему в ту или иную систему числовых пропорций, и, затем, по этой системе пропорций воспроизводить новую мереологическую систему.

5. При таком генеративном процессе исходная мереологическая система вместе с системой пропорций может рассматриваться, и действительно рассматривалась, как некий эталон эстетического творчества.

6. Подобную эталонную мереологическую систему можно представить как $e = \langle E, h_e, \leq \rangle$, где E есть множество частей, частично упорядоченных бинарным отношением \leq , трактуемым как отношение « x есть часть y », а h_e есть выделенный в множестве E элемент, такой, что он не является ничьей частью, но все (или некоторые — это зависит от свойств, приписываемых отношению \leq , например, является ли оно транзитивным) остальные элементы из E являются его частями. Мы сейчас не ставим перед собой цель конкретизировать подобную структуру — это можно сделать различными способами, получив, таким образом различные теоретико-множественные экспликации исходных мереологических интуиций.

7. Аналогичным образом генерируемую мереологическую систему можно представить как $s = \langle C, h_c, \leq \rangle$.

8. Систему (эталонных) пропорций можно представить в виде отображения $rg_c: \langle E, h_e, \leq \rangle \rightarrow \langle D, /, = \rangle$, где D — это числовое множество, $/$ есть операция деления, определенная на всех числах из D , кроме нуля, а $=$ есть обычное отношение числового равенства, и каждый элемент x из D представим как $1/y$. Отображение rg ставит некоторым образом в соответствие каждому элементу x из E число $rg_c(x)$ из D , интерпретируемое как размер x , соотношенный с размером h_e ; естественно, что $rg_c(h_e) = 1/1$.

9. Какие числовые множества выбираются в качестве носителя числовой системы, — также каждый раз требует тщательного уточнения, но для систем античного пропорционирования — это, как правило, конечные множества положительных рациональных чисел. Исключение составляют некоторые иррациональные числа, такие, как скажем большое и малое числа Фидия, характеризующие золотую пропорцию, однако древние, конечно, пользовались их рациональными приближениями.

10. Аналогично, систему генерируемых (копируемых, воспроизводимых) пропорций можно определить как отображение $rg_c: \langle C, h_c, \leq \rangle \rightarrow \langle D, /, = \rangle$, причем $rg_c(h_c) = 1/1$.

11. Пусть M — это множество тех эмпирических и измерительно-вычислительных действий, операций и процедур, которые выполняются при «материально-вещественном воплощении» подобных мереологических систем (в наших примерах — это та часть античного скульптурного «техне», которая связана с пропорционированием и художественным моделированием скульптур в рамках более широкого процесса пластического творчества). Условно будем называть элементы из M «методами». Можно ассоциировать с множеством методов M «порождающее» отображение $M_{Gen}: e \rightarrow c$, такое, что выполняются как минимум следующие условия:

1) Для всякого элемента $x_c \in C$ найдется $y_e \in E$ такой, что $x_c = M_{Gen}(y_e)$.

2) Обратное, вообще говоря, неверно, то есть M_{Gen} есть частичное отображение.

3) Для всякого элемента $x_c \in C$ существуют такое число $rg_c(x_c) \in D$, и такой элемент $y_e \in E$, что если $x_c = M_{Gen}(y_e)$, то $rg_c(x_c) = rg_c(y_e)$.

12. Введенный и рассмотренный в [3] для произвольных x и y бинарный предикат « x есть порождающая модель для y », обозначенный нами как $PM(x, y)$ можно определить теперь следующим образом:

$$PM(x, y) \leftrightarrow M_{Gen}(x) = y.$$

Естественно, что при этом x и y рассматриваются как мереологические системы, связанные с некоторой выбранной системой пропорционирования, причем система x — это эталонная система (образец, прототип), а система y — генерируемая (воспроизводимая, порождаемая).

13. Нам представляется вполне возможным связать с различными уточнениями и конкретизациями приведенных нами определений мереологических систем, систем пропорционирования и «порождающего» отображения (в частности, с тем, к какому типу морфизмов относится порождающее отображение) различные критерии эстетических оценок и се-

мантические условия эстетических оценочных суждений и высказываний, выражающих такие оценки, касающиеся пропорционально-мереологического подобию сравниваемых скульптурных произведений, однако такой проект выходит за рамки данной публикации.

Окончание следует.

Список литературы:

1. Бородай Ю.М. Древнегреческая классика и судьбы буржуазной культуры (о методе историко-эстетического исследования). // Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). — М.: «Высшая школа», 1963. — С.3—31.
2. Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). — М.: «Высшая школа», 1963. — 584с.
3. Синицкий Д.А. Порождающие модели в античной эстетике. Часть I. Понятие "порождающая модель" в современных теориях // Universum: Общественные науки: электрон. научн. журн. 2017. № 3(33). URL: <http://7universum.com/ru/social/archive/item/4536> (дата обращения: 28.03.2017).
4. Философия науки. Учебное пособие. Под ред. Лебедева С.А. 5-е изд., перераб. и доп. — М.: Академический проект, Альма Матер, 2007. — 731с.