

2. **Ваттимо Д.** Прозрачное общество / Д. Ваттимо ; [пер. с итал. Д. Новикова]. – М.: Логос, 2002. – 128 с.

3. **Вирилио П.** Машина зрения / Поль Вирилио; [пер. с франц. А. Шестакова под ред. В. Быстрова]. – СПб. : Наука, 2004. – 139 с.

4. **Давыдов И.** От иконописи – к иконике (критический анализ эпистемы православной иконологии) [Электронный ресурс] / Иван Давыдов // Вестник ПСТГУ. – Сер. 1 : Богословие. Философия. – Вып.2 (40). – 2012. – С. 49-58. – Режим доступа: <http://terrareligiosa.jimdo.com/>.

5. **Лепяхин В.** Иконология и иконичность / Валерий Лепяхин // Икона и образ. Иконичность и словесность : [Сборник статей] ; [под. ред. Лепяхина В. В.]. – М. : Паломник, 2007. – С. 129-164.

6. **Лосев А.** Диалектика мифа / Алексей Лосев. – М. : Мысль, 2001. – 558 с.

7. **Луман Н.** Общество как социальная система / Никлас Луман; [пер. с нем. А. Антоновского]. – М. : Изд-во Логос, 2004. – 232 с. – (Серия «Образ общества»).

8. **Марьон Ж.-Л.** Идол и дистанция. Пять этюдов / Ж.-Л. Марьон; [пер. с фр. Г. Вдовиной] // Символ. – 2009. – т. 56. – 293 с.

9. **Марьон Ж.-Л.** Перекрестья видимого [Электронный ресурс] / Ж.-Л. Марьон ; [пер. с фр. Н. Сосны]. — М. : Прогресс-Традиция, 2010. — 176 с. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/829109/>

10. **Панофский Э.** Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Эрвин Панофский ; [пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской]. – СПб. : Издат. дом Азбука – классика, 2009. – 432 с.

11. **Сарна А.** Катастрофа как зрелище: репрезентация событий 11 сентября в дискурсе теленовостей / А. Сарна // Визуальное (как) насилие : [Сб. науч. трудов] ; [отв. ред. А. Р. Усманова]. – Вильнюс : ЕГУ, 2007. – С. 331-345.

12. **Стародубцева Л.** Медиум и дистанция / Лидия Стародубцева // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 3 (4). – С. 11-15.

13. **Флоренский П.** Иконостас / Павел Флоренский // Философия русского религиозного искусства 16-20 вв. : [Антология] ; [под ред. Н. К. Гаврюшина]. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1993. – С. 265-280. – (Сокровищница русской религиозно-философской мысли. – Вып. I).

14. **Штомпка П.** Визуальная социология. Фотография как метод исследования: [Учебник] / П. Штомпка ; [пер. с польск. Н. Е. Морозовой]. – М. : Логос, 2007. – 168 с.

УДК 008(0758)

Н. С. Звонок

СИМВОЛИЗМ РУССКОГО ИКОНОПИСНОГО ИСКУССТВА

Розглядаються особливості символізму іконопису як першого етапу російського релігійного мистецтва.. Символізм російського іконопису проявляє себе у колористичному рішенні, у зв'язку з народними традиціями, в наповненості ікон алегоріями, пов'язаними з розрізненням іконографічного типу, а також у складному богословсько-філософському прочитанні ікон. Символізм російського іконопису у повній мірі відображає особливості розвитку російської культури.

Ключові слова: символізм, культура, російський іконопис, релігійне мистецтво, богослів'я, філософія

Рассматриваются особенности символизма иконописи как первого этапа русского религиозного искусства. Символизм русской иконописи проявляется в колористическом решении, в связи с народными традициями, в наполненности икон аллегориями, связанными с различением иконографического типа, а также в сложнейшем богословско-философском прочтении икон. Символизм русской иконописи в полной мере отражает особенности развития русской культуры

Ключевые слова: символизм, культура, русская иконопись, религиозное искусство, богословие, философия

Considered the features of the symbolism of iconography as the first stage of Russian religious art. The symbolism of the Russian icon appears in the color scheme, due to national traditions,

in the fullness of icons allegories related to the distinction iconographic type, as well as in the complex theological and philosophical reading of icons. The symbolism of the Russian icons fully reflect the peculiarities of Russian culture

Keywords: symbolism, culture, Russian iconography, religious art, theology, philosophy

Русская культура тесно связана с православными культурными ценностями, отразившими общечеловеческие стремления к добру и истине в национальной форме. Религиозное искусство ставит своей целью приблизить человека к Богу, помочь человеку в постижении Творца и укреплении веры. Рассматривая тайны иконы, мы приближаемся к ее эстетико-философскому смыслу, скрывающему тайны Богопознания. Познание глубин русского иконописного искусства, которое в последние годы привлекает все больше зрителей, всегда будет актуальным.

Целью данной статьи является анализ творчества наиболее известных русских иконописцев – представителей «золотого века» – и выявление наиболее значимых особенностей символизма русской иконописи. Задача автора – раскрыть особенности символизма и вытекающие из него богословские глубины русских иконописных работ.

Символизму и богословской глубине русской иконописи посвятили свои работы многие русские мыслители: Н. Бердяев, Н. Дмитриева, В. Лазарев, Ю. Рыжов, Е. Трубецкой, П. Флоренский, И. Языкова и другие, открывшие миру не только красоту, но и философию православного визуального искусства.

Говоря о символизме культуры и религиозного культа, Н. Бердяев подчеркивает сакральные истоки культуры. Вокруг храма зачалась она и в органический свой период была связана с жизнью религиозной. Так было в великих древних культурах, в культуре греческой, в культуре средневековой, в культуре раннего Возрождения. Культура – благородного происхождения. Ей передан иерархический характер культа. Культура имеет религиозные основы. Это нужно считать установленным и с самой позитивно-научной точки зрения. Культура – символична по своей природе. Символизм свой она получила от культовой символики. В культуре не реалистически, а символически выражена духовная жизнь. Все достижения культуры по природе своей символичны. В ней даны не последние достижения бытия, а лишь символические его знаки. Такова же и природа культа, который есть прообраз осуществленных божественных тайн. Цивилизация всегда имеет вид *parvenu*. В ней нет связи с символикой культа. Ее происхождение мирское. Она родилась в борьбе человека с природой, вне храмов и культа. Культура есть явление глубоко индивидуальное и неповторимое. Цивилизация же есть явление общее и повсюду повторяющееся [1, с. 218].

Первым самостоятельным этапом русской культуры стала иконопись. Анализируя творчество новгородских иконописцев XI–XIII веков, можно продемонстрировать, как постепенно русские иконы начинают отличаться от византийских. Другие русские центры опирались в основном на киевское наследие, которое оказало значительное влияние на зарождение самобытного русского искусства. Ранняя иконопись практически не сохранилась – ни станковая живопись Киева, ни иконопись Ростова и Москвы – хотя, несомненно, здесь существовали свои иконописные мастерские.

Русская иконопись проявила себя, в отличие от византийского искусства, в своем понимании колорита. Цвет помогал русскому иконописцу передать то многообразие психологических оттенков, которым так богата русская душа. Русскую икону не смешивают с византийской с ее более темными цветами, с системой пригашенных полутонов. У русской иконы сильный, яркий, мажорный строй. Русской иконописи чужда как византийская созерцательность, так и страдания, почитаемые в готике Средневековья. Сильные и яркие краски, поэтические лики икон, спокойное настроение – все это порождает чувства гармонии, свойственные музыке. Индивидуализм русской иконописи проявился в понимании русскими художниками колорита. Краска была подлинной душой русской иконописи. Цвет помогал русскому иконописцу передать тончайшие эмоциональные оттенки. С помощью цвета выражалась и сила, и нежность, цвет окружал поэтическим ореолом христианскую легенду, и трудно было не поддаться обаянию православного искусства.

С точки зрения В. Н. Лазарева, для русского иконописца, как для всех средневековых живописцев, каждая краска обладала своим символическим смыслом. «Но эта сторона оставляла его довольно равнодушным, и было бы неверно анализировать его колорит в плане сложных символических категорий Дионисия Ареопагита. Отношение к цвету русского иконописца было гораздо более непосредственным и импульсивным, хотя ему и приходилось считаться с традиционным цветовым канонам в одеждах Христа и Богородицы. Иконописец XV века любит и пламенную киноварь, и сияющее золото, и золотистую охру, и изумрудную зелень, и чистые, как подснежники, белые цвета, и ослепительную ляпис-лазурь, и нежные оттенки розового,

фиолетового, лилового и серебристо-зеленого... В рамках трех основных иконописных школ – новгородской, псковской и московской – сложились свои колористические традиции, и при всей общности стиля икон XV века колорит является как раз наиболее индивидуальным компонентом стиля...» [4, с. 24-25]. Сохраняя византийские иконографические типы, русская иконопись их трансформирует, наполняя менее аскетичным и суровым содержанием.

Русские иконописцы до XVI века придерживались освященных древних образцов. Для них это были реальные события, исторические фиксации библейских деяний, поэтому резкое отступление от канона было невозможно. Однако можно наблюдать, как народные традиции сливаются с иконописными. В иконе Бориса и Глеба, которая ныне находится в Третьяковской галерее и которую относят к середине XIV века, просматриваются старые традиции, которые были сильны в московской живописи. На одном из клейм художник изобразил спящего Бориса, который видит пророческий сон о грядущей своей гибели. Ему является черный зверь, напоминающий волка. С этим образом в древней Руси связывались представления о близости смерти. Главный акцент художник делает на фигуре черного зверя, символизирующего великую беду. Здесь иконописные традиции сближаются с народными сказочными мотивами для выражения глубины символа.

Символизм русской иконописи связан более не с колористической гаммой, а с исихастской традицией, с иконописцами «золотого века». Феофан Грек сформировался как художник во время накала исихастских споров, поэтому он не мог остаться в стороне от дискуссий о природе фаворского света и о подвиге исихии, равном обретению внутреннего спокойствия. На Русь Феофан прибывает в расцвете своего таланта, поэтому русские современники называют его «философом zelo хитрым». Его творчество воплотило все достижения палеологовской эстетики и собственные новейшие наработки. Однако его влияние было кратковременным, и вскоре Андрей Рублев отходит от него, став поборником тех идеалов, которые во многом были противоположны Феофану Греку.

На Руси распространяется идея единения русских земель, как залога освобождения от татаро-монгольского ига. Куликовская битва способствовала росту национального сознания. Веру в светлое будущее Руси наиболее полно отразил в своем творчестве Андрей Рублев, чьи поиски тесно связаны с деятельностью национально-освободительного движения. Рублеву удалось сплавить воедино местные традиции и особенности византийской иконописи. Во многом он был обязан Феофану Греку, с которым вместе работал, однако по типу своего дарования он был противоположностью Феофану. Цвет помогал Рублеву раскрывать внутренний мир человека. В отличие от суровых образов Феофана, образы Рублева были более просветленными и лиричными, что позволило Рублеву стать непревзойденным идеалом русского иконописца.

В полном расцвете своих сил Рублев создает «Троицу» в память Сергия Радонежского – храмовый образ Троицкого собора. Для Сергия Радонежского Троица была символом мира и согласия. Поэтому заложенные его учениками и последователями храмы и монастыри чаще всего носили имя Троицких. На Руси были популярны изображения Троицы, которые часто были храмовыми образами [2, с. 151-152]. Обостренный интерес к этой теме вызывали также ереси. Богомилы и катары не признавали догмат Троицы. Секта стригольников, распространившаяся в Пскове и Новгороде, отрицала равенство трех лиц Троицы. Стригольники утверждали, что при явлении трех ангелов Аврааму праотец узрел лишь Бога и двух ангелов, а не три лица Святой Троицы. Антитринитарные выступления были также характерны для Ростова в 80-е годы XIV века под руководством Маркиана, выделявшего Христа из состава Троицы и не признававшего поклонение иконам. Во время написания Рублевым заказанного ему образа тема Троицы имела жизненную основу и представляла для современников животрепещущий интерес. Рублев должен был в назидание инакомыслящим продемонстрировать абсолютное равенство трех лиц Святой Троицы. Заказчиком иконы был настоятель Троицкого монастыря Никон, выступивший вдохновителем идеи. Как любое великое произведение искусства, икона «Троицы», помимо философских, имеет множество других аспектов. Объяснять глубинное философское содержание «Троицы» только борьбой с еретическими течениями мало. Но это помогает увидеть конкретно-исторические условия, в которых писалась икона, объясняет стимулы, вдохновившие Рублева, но не объясняет всю глубину его художественного замысла.

Некоторые из исследователей считают, что ангелы Рублева написаны под влиянием итальянской живописи раннего Возрождения. Однако следует отметить, что Рублев не был с ней знаком, но зато прекрасно знал лучшие образцы византийской живописи палеологовской эпохи и сумел вдохнуть в традиционный иконографический тип новую жизнь.

Библейская легенда повествует, как к праотцу Аврааму явились три прекрасных юноши и как он вместе со своей женой Саррой угощал их под сенью дуба Мамврийского, втайне догадываясь, что это воплощение Бога. Византийские и восточнохристианские художники обычно

передавали этот эпизод исходя из ортодоксальной традиции, считая Бога Троицей и передавая этот эпизод, с большой обстоятельностью. Художники изображали уставленную яствами трапезу, суетящихся Авраама и Сарру, а также вводили эпизод с закланием тельца. Для них эта сцена была прежде всего историческим событием с конкретностью места и времени. Рублев сознательно отказывается от общепринятой трактовки, отбрасывает в иконе все второстепенное и несущественное, оставляя лишь три фигуры ангелов, трапезу, евхаристическую чашу, дуб Мамврийский, дом и скалу. Из иконы убирается всякое действие, намек на историчность события, а фигуры трех ангелов предстают как символ Троицы и прообраз Евхаристии.

С точки зрения В. Н. Лазарева, в иконе Рублева, созданной для длительного созерцания, нет ни движения, ни действия. В полном молчании восседают на невысоких седалищах три ангела. Головы их слегка склонены, взгляд устремлен в бесконечность. Каждый из них погружен в свои думы, и в то же время все они являются носителями одного переживания – смирения. Композиционным центром иконы является чаша с головой жертвенного тельца. Поскольку телец есть ветхозаветный прообраз новозаветного агнца, чашу следует рассматривать как символ Евхаристии. Руки среднего и левого ангелов благословляют чашу, и эти жесты являются ключом к раскрытию сложной символики композиции. Средний из ангелов – Христос. В задумчивой сосредоточенности, склонив голову влево, он благословляет чашу, изъявив тем самым готовность принять на себя грехи мира и жертву за искупление грехов человеческих. На эту жертву его благословляет Бог-Отец, ангел слева, лицо которого выражает глубокую печаль. Дух Святой – ангел справа – присутствует как вечно юное и вдохновенное начало, как «утешитель». В этой сцене символически представлен акт величайшей, по учению христианской церкви, жертвы любви, в которой Отец обрекает сына на искупительную жертву за мир. Но для художника этого недостаточно. Он запечатлил одновременно и акт глубочайшего послушания – изъявление сыном готовности на страдание и принесение себя в жертву миру. Здесь Рублев превращает традиционный иконографический тип в величайший символ, совершенно по-новому раскрывающий старую тему [4, с. 227-228].

Для русского монастыря XV века, в котором значительную часть жизни провел Андрей Рублев, близки были творения Василия Великого, Исаака Сирина, Иоанна Лествичника, Дионисия Ареопагита, которые внимательно читались и тщательно комментировались монахами. Таким образом, в русскую церковную литературу проникали элементы античной философии – платонизма и неоплатонизма, а также черпались импульсы к символическому толкованию сложных богословских образов. Андрей Рублев, монах Троицкой обители и Андроникова монастыря, несомненно принимал участие в тех умозрительных беседах, которые велись в ближайшем окружении Сергия и Никона. Ему должно быть знакомо толкование византийских теологов Троицы не только как символа триединого божества и прообраз Евхаристии, но и как символ веры, надежды и любви. Иоанн Лествичник трактует это следующим образом: «Ныне же, после всего сказанного, пребывают три сия все связующие и содержание: вера, надежда и любовь, ибо ею именуется Бог». И далее: «По моему разумению, вера подобна лучу, надежда – свету, а любовь – кругу солнца. Все же оне составляют одно сияние и одну светлость». Исходя из этого толкования, Рублев положил круг в основу композиции своей иконы. Круг издавна почитался как символ неба, света, божества и любви. В формулировке Иоанна Лествичника любовь – то есть Бог – уподобляется кругу солнца, а ее постижение связывается с таинственным «круговым ангелоподобным движением» [4, с. 229-230].

Для произведений средневекового религиозного искусства типична символичность замысла. В рублевской иконе моменты символического порядка играют важную роль, символика замысла распространяется также на второстепенные детали – здание, Мамврийский дуб и скалу. В характеристику конкретной среды эти три элемента ничего не вносят, но содействуют впечатлению вневременности и внепространственности. Дерево – дуб Мамврийский – предстает как древо жизни, древо вечности. Светозарные палаты – это не только дом Авраама, но символ Христа-Домостроителя и символ безмолвия, то есть совершенного послушания воле Отца. Гора – это образ «восхищения духа», как обычно она трактуется в Библии.

Как видим, идейные истоки символики рублевской иконы очень сложны в богословском смысле. Влияние на зрителя рублевской иконы неоспоримо. В рублевской иконе символизм богословского типа перерастает в нечто более значительное – в символ человеческой любви. Поэтому ее идейное содержание гораздо глубже, нежели просто совокупность богословских символов. В ней в художественной форме воплотилась страстная мечта лучших русских людей о социальном мире и согласии, которые они тщетно искали в действительности. И поскольку эта мечта была чистой и благородной, она нашла свой отклик в сердцах зрителей. Общий тон умиротворенности, одухотворенность ангелов поражают зрителя. Фигуры ангелов построены по ромбоидальному принципу – расширение к середине и сужение кверху и книзу. В их позах

нет тяжеловесности. Из-за пышности причесок лица кажутся особенно хрупкими. Но в ангелах нет сурового аскетизма. Телесное начало целиком сливается с духовным, а не приносится ему в жертву, как в византийских иконах. Для Рублева Бог перестал быть страшной магической силой, каким он представлялся средневековому сознанию. Он приблизился к человеку и к миру, вот почему из икон Рублева исчезло все, призывающее к умерщвлению плоти.

Особое место в рублевской иконе занимает колорит. Краски в сочетании с плавными линиями определяют гармоничный облик иконы. Исследователи называют колористическую гамму иконы дружелюбной [3, с. 71-72], потому что в ней выражено дружеское согласие трех ангелов. Тень у Рублева почти отсутствует, темные пятна или сгущенные цвета используются только для того, чтобы подчеркнуть светлую природу граничащих с ними цветов, взятых из русской природы. Художник добился тончайшей гармонии красок, они дополняют друг друга, а Рублевский голубец – чистая ляпис-лазурь – остается надолго в сознании зрителя.

Рублевская «Троица» вызвала многочисленные подражания. Но ни одна из многочисленных копий не передает и сотой доли того очарования, которое свойственно оригиналу. Андрей Рублев написал ее в одну из тех вспышек вдохновения, которые свойственны гениям. Эта икона – счастливое сочетание художественности и богословского символизма.

Последователь Рублева Дионисий сохранил достижения Рублева, но в собственной интерпретации. В его работах усиливается каноничность художественного мышления, повторяются одни и те же мотивы и художественные приемы. Все, что было у предшественников волевым и сильным, получает у Дионисия особую хрупкость и мягкость. Постепенно «светлость» рублевских икон превращается в «праздничность» в Дионисиевых творениях. Работы Дионисия замыкают Рублевскую эпоху. Дионисий следовал рублевским традициям, заимствуя гармоничность и изящество, цвет и линейное решение образов. Однако он не сумел уловить глубину рублевских образов, их философский смысл, одухотворенность, отдавая предпочтение внешней стороне образов. За внешней красотой он не сумел понять философский символизм рублевских икон.

В XVI веке традиции величайших мастеров уходят на убыль. Иконы становятся излишне многословными, перегружаются аллегориями, в них усиливается догматическое начало. Русский мыслитель Анатолий (Мартыновский) в статье «О иконописании» отмечает следующую особенность русской иконописи: «...в древности многие иконы писали почти иероглифически, т. е. с такими символами, которые при воззрении на икону скорее могли сообщить понятие изображаемого предмета, например, Иоанна Крестителя изображали с крыльями, потому что об нем через пророка Малахию Дух Святой предрек: се аз посылаю Ангела Моего пред лицом Моим. И доселе иконописцы, по известным причинам, Апостола Петра пишут с ключами, Павла – с мечом, каждого из четырех Евангелистов с одними из четырех лиц Херувимов, явившихся в видении пророку Иезекиилю. ...Иконописание не только не подвергает верующих опасности впасть в идолопоклонство, но даже предохраняет от него...» [6, с. 164-165].

Разгром еретиков и ликвидация свободомыслия отрицательно сказываются на иконописи, в которой богословский символизм уходит на второй план, а «византизм» играет все более значительную роль. И хотя теологи призывают писать как великие греческие и русские мастера, былого уровня иконопись уже не достигла.

Русская иконопись стала символом первого самостоятельного этапа развития русской культуры. В работах Е. Трубецкого мы находим тонкий анализ образов русской иконы. Он показал, что особенностью русского мировосприятия, лежащего в основе русской иконописи, да и всего русского православия, является столкновение двух полярных форм отношения к миру, и это связано с тем, что сам мир понимается дуалистически, противоречиво.

В русской иконе, по его мнению, мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны, потусторонний вечный покой, с другой – страждущее, греховное, но стремящееся к успокоению в Боге существование – мир ищущий, но еще не нашедший Бога. Если в основе греческой традиции лежит созерцание законченного совершенства и отстраненность от реалий земного бытия, в русской иконописи мы наблюдаем ощущение движения реального земного мира к миру потустороннему, страстное стремление соединить оба мира. Русский иконописец не верит готовому совершенству, противостоящему миру, он сам стремится к совершенству, которое должно преобразовать человека и весь земной мир. Поэтому русская иконопись пестрит деталями земного бытия. Черты земного мира иногда переносятся на божественную сферу, что должно говорить о значимости земного мира. Трубецкой указывает на русский, даже крестьянский характер святых, покровителей земледельцев, а также на изображение русской дуги на конях, уносящих пророка Илью в небо. Сама божественная сфера окрашена радугой земных, «посюсторонних» тонов. Любование здешним земным миром не характерно для христианского искусства в целом, это особенность русской православной

иконописи. Главным в русской иконописи становится не спокойная уверенность в грядущем спасении и грядущей гармонии, а поиск гармонии, и в этом, по Трубецкому, «драма встречи двух миров» [5, с. 12].

Итак, символизм русской иконописи получает свое воплощение следующим образом: наблюдается особое отношение к колористическому решению, в котором символика цвета Дионисия Ареопагита получает распространение в русской иконе в национальной интерпретации; получила распространение предметная символика, связанная с различением иконографического типа, о которой писал Мартыновский; народные русские традиции отражаются в иконописи в виде национальных предметов или орнамента; в наиболее значимых иконах проявляется глубинная символика и трактовка религиозных образов, опирающаяся на богословские традиции христианской церкви. Русская иконопись, в отличие от византийских икон, отличается национальной окраской и в то же время глубиной богословского решения. Богословский подход позволил создать образы, имеющие непреходящее общечеловеческое значение для всего православного мира.

Библиографические ссылки:

1. Бердяев Н. Философия неравенства. / Н. Бердяев. – М.: Мысль, 2000. – с.340.
2. Вздорнов Г.И. Новооткрытая икона Троицы из Троице-Сергиевой Лавры и «Троица» Андрея Рублева. / И. Г. Вздорнов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV-XVI вв. – М.: Искусство. – с.151-152
3. Демина Н. А. «Троица» Андрея Рублева. / Н. А. Демина – М.: Искусство, 1963. – с.71-72
4. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVII века / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 2000. – с.540.
5. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. / Е. Н. Трубецкой – М.: ИнфоАрт, 1991. – 183 с.
6. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. – М.: Прогресс, 1993.-400 с.

УДК 141

М. С. Олещенко

ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ СИМУЛЯКРА В УЧЕНИИ ПЛАТОНА

Рассмотрена, культурно-онтологическая природа симулякра в творчестве Платона. В статье озвучены проблемы различия сущности и кажимости, подделки и копии, образца и симулякра. Проведенное исследование выявило, что рассмотрение сущности понятия симулякра в диалоге «Софист» подняло громадную проблему в современной культуре, получившее свое обоснование в трудах многих мыслителей XX века.

Ключевые слова: симулякр, Платон, копия, софист, фантазм, идол, современная культура.

Розглянута культурно-онтологічна природа симулякра у творчості Платона. У статті наведена різниця між сутністю і уявністю, підробкою і копією, образом і симулякром. Проведене дослідження виявило, що сутність поняття симулякр в діалозі «Софіст» підняло величезну проблему в сучасній культурі, отримавши своє пояснення у працях багатьох мислителів XX століття.

Ключові слова: симулякр, Платон, копія, софіст, фантазм, ідол, сучасна культура.

Considered cultural and ontological nature of the simulacrum in the works of Plato. The article announced differences between original and imaginary, imitation and copy, image and simulacrum. The consideration of the essence of the concept of the simulacrum in dialogue “Sophist” has raised a huge problem in modern culture, which we can find in the works of many thinkers of 20 century.

Keywords: simulacrum, Plato, copy, sophist, fantasm, idol, modern culture.

© М. С. Олещенко, 2012

Постановка проблемы в общем виде и связь ее с важными научными и практическими задачами. Есть некоторые категории слов, объяснить которые кратко и понятно практически невозможно, тонкости смыслового значения которых сменялись от мыслителя к мыслителю от эпохи к эпохе. Одной из таких категорий является понятие симулякр, которое можно интерпретировать разве что на примерах. Симулякры проникают в различные области