

ФІЛОСОФІЯ І СУМІЖНІ СФЕРИ ДУХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 111.852:2-526

Вікторія Головей

Східноєвропейський університет ім. Лесі Українки

ПЛАТОНІВСЬКА КРИТИКА МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДИСКУРСУ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

© Головей Вікторія, 2014

На основі докладного аналізу платонівської теорії мистецтва описано генезис дискурсу образотворчої репрезентації в європейській філософсько-естетичній традиції. Обґрунтовується, що саме Платон започатковує есенціальний дискурс і в його координатах – сферу репрезентації, у якій будь-яка річ або явище трактується як адекватне або неадекватне зображення-представлення певної сутності. Досліджуються витoki проблематики “недовіри мистецтву”, “симулякрів і симуляції”, а також магістральних тенденцій в осмисленні репрезентативної сутності мистецтва, які визначатимуть суперечливе ставлення до художньої образотворчості від античних часів до сучасних.

Ключові слова: мистецтво, образ, симулякр репрезентація, дискурс.

Victoria Golovey Plato's Critique of the Arts in the Context of the Formation of Discourse of Representation.

In this article the genesis of discourse of pictorial representation in the European philosophical and aesthetic traditions is investigated, on the basis of detailed analysis of Plato's art theory. It has been substantiated that Plato did established essential discourse and in its coordinates – the scope of representation in which any thing or phenomenon have been treated as adequate or inadequate pictorial representation of a certain essence. We investigate the origins of such problems as “distrust of art”, “simulacra and simulation” and the main trends in comprehension of the representative nature of art that determines the contradictory attitude to artistic depiction from ancient times to nowadays. It is assumed that the theory of representation has been a mandatory component of any metaphysics. While philosophy starts searching for absolute principles and the methods relating immanence and transcendence, the ideal and the real, and trying to distinguish authentic and simulation, the concept of representation becomes a necessary condition of ontological distinction. Representation paves the way to ontology, because it does allows keeping the elusiveness of reality in continuous mode of self-representation, the dialectic of the visible and invisible, presence and absence.

Focusing on the contrast of the idea and its figurative embodiment, Plato establishes a kind of iconology based on the ontological distinction between prototype and the infinite gradations of its possible representations. In the measurement of the world of representations the problem of the validity of image is associated with the differentiation of the nature and visibility, the original and copies, the prototype and similarity. The difference is determined by the extent essential similarity to the original, or by the distinction between presentation and representation. Such approach is characterized by an ontological contradistinction between the prototype and its artistic and imaginative representations as substance and only visibility, also by recognition of ontological inferiority of images and denial of its opportunities for adequate representation of nature. Despite the apology of imitative arts was developed by Aristotle, Plotinus and later thinkers, the most serious attempts to further criticism of art in its relation to the truth were based on the logic of Plato's argument.

Key words: art, image, simulacrum, representation, discourse.

Актуальність. Концепт художньо-образотворчої репрезентації, зазнаючи змістовних трансформацій, протягом століть зберігає важливе значення в контексті історичного розвитку

європейської філософсько-естетичної думки, залишаючись актуальним і для сучасних дослідників. Особливої проблематичності дискурс репрезентації набуває за умов медіаекспансії, навали технічно створених образів-симулякрів, віртуалізації, дегуманізації художнього процесу. Сміслові інтенції критики образотворчого мистецтва, розпочатої в діалогах Платона, розвиненої в суперечках іконоборців та іконошанувальників, присутні в дискусіях постмодерних теоретиків стосовно репрезентативної природи новітніх арт-практик, “нової візуальності”. Сучасні зображення знову опинилися “під підозрою” – в симулятивності, у відсутності зв’язку з істиною та реальністю, у вигнанні смислу. За умов перманентної “кризи репрезентації”, поглиблення недовіри до візуального образу актуалізується потреба переосмислення генеалогії цього концепту як важливого компонента сучасної свідомості та художньо-естетичної практики.

Стан дослідження проблеми. Аналізу етимології та семантики поняття “репрезентація” присвячено роботи Ф. Анкерсмита, Л. Бенуаса, К. Гінсбурга. Постмодерний дискурс репрезентації активно розвивали Ж. Бодріяр, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ф. Ліотар; у цьому контексті концептуалізується і набуває полярних оцінок поняття симулякру та симуляції. Специфіку репрезентації в образотворчому мистецтві досліджували Г.-Г. Гадамер, Е. Гомбріх, А. Данто, С. Лангер, О. Пушонкова, М. Ямпольский. У цих дослідженнях переважно розглядаються новоєвропейська теорія і практика художньої репрезентації, в основі якої – діалектика суб’єкт-об’єктних відносин; репрезентація концептуалізується як структура, що опосередковує об’єктивну реальність та суб’єкта сприйняття. Водночас недостатньо уваги приділено проблемі генезису дискурсу репрезентації в античній філософській традиції.

Мега статті – на основі аналізу платонівської теорії мистецтва відстежити генезис дискурсу художньо-образної репрезентації в європейській філософсько-естетичній традиції.

Як відомо, в античному філософському дискурсі зображально-виражальна природа мистецтва означувалася категорією *mimesis* (у пер. з гр. – наслідування). Згідно з авторитетною думкою В. Татаркевича, це слово з’явилося в постгомерівський період у лоні діонісичного культу. У цьому ритуальному контексті воно було назвою синкретичної ритуальної творчості – танку, музики та співу, що засвідчують і Платон (Закони, 798 d), і Страбон [7, с. 251]. Приблизно з V століття до н. е. термін з культової сфери поширюється у філософський дискурс і набуває значення відтворення зовнішнього світу, зокрема й у пластичних мистецтвах.

В античний період сформувалися основні підходи до розуміння поняття мімесису, які з певними варіаціями проявляються в подальшій історії естетичної думки. Це підходи Платона й Аристотеля. Платон трактував наслідування в мистецтві, зокрема в поезії та живописі, здебільшого як негативне явище, як пасивне копіювання (“наслідування третього ступеня”), яке не веде до істини. Форми наслідувального мистецтва – “тіні тіней”, або ж “фантазми” (латинський відповідник – “симулякри”) [6, с. 399; 5, с. 300]. Аристотель, розробляючи поняття мімесис, спочатку відносно трагедії, а згодом поширивши його на інші мистецтва, надав йому позитивного, основоположного значення. Якщо Платон наголошував на розрізненні, Аристотель уважав, що саме нерозрізнення, ідентифікація – той спосіб, у який у зображенні відбувається як впізнавання зображеного, так і пізнання справжнього [1, с. 27], оскільки те, що відкривається в наслідуванні, і є справжньою суттю речі. Упізнавання мусить спиратися на певний код, який фіксується в каноні й освячується традицією. Для греків це міфічна традиція, яка була загальним змістом мистецького відтворення. “...Це самопізнання у впізнаванні було вкорінене в цілий світ релігійного передання греків, за ним було небо їхніх богів, їхні перекази про героїв і осягнення свого сьогоднішнього дня зі свого міфічно-героїчного минулого”, – зазначив Г.-Г. Гадамер [2, с. 24].

Платон уперше теоретично обґрунтовує проблему “недовіри мистецтву”, пов’язуючи її з міметичною природою зображень. Тому варто проаналізувати його аргументацію докладніше й водночас простежити генезис естетичної проблематики, безпосередньо пов’язаної із проблемою репрезентації. Найбільш критичні випадки Платона проти мистецтва, зокрема поезії і живопису, викладено в десятій книзі діалогу “Держава” та в діалозі “Софіст”. Спробуємо викласти їх

послідовно, а потім систематизувати і проаналізувати. Платон устами Сократа говорить про недопустимість тих видів мистецтва, які є цілком наслідувальними (Держава, 595 а) [6, с. 389]. Сюди він зараховує частину епосу, зокрема й гомерівського, сучасну йому трагедію та комедію, а також ілюзіоністичний живопис, подібний до дзеркального відображення. Платон вважає, що справжнє мистецтво має просто та правдиво описувати події і виражати природні почуття, нічого не прикрашаючи й не вигадуючи. До “справжнього мистецтва” Платон зараховує такі види поезії, як дифірамби, гімни богам, музику типу військових маршів тощо.

Тобто критика Платона була скерована не проти мистецтва як такого, а проти сучасного йому ілюзорно-розважального мистецтва (згадаймо хоча б Зевксиса та намальований ним виноград, який зліталися клювати птахи). Можливо, мав певну рацію Р. Колінгвуд, коли стверджував, що “все, що Платон хотів зробити, – це перевести годинник назад і повернутися від розважального мистецтва грецького декадансу до магічного мистецтва архаїчного періоду” [4, с. 57]. Серед симптомів початку духовного занепаду грецького світу Платон справедливо зазначив витіснення старого магічно-релігійного мистецтва новим, розважальним. Платон визнавав привабливість такого мистецтва, а тому вважав його небезпечним, відносячи його до тієї “неправильної” галузі людської діяльності, у якій убачав бунт швидкоплинного проти вічного, людського розуму проти віри, чуттєвого проти духовного.

Передусім нас цікавить платонівська міметологія. Адже саме вона стала відправним моментом для тієї частини метафізичного дискурсу, який ґрунтувався на метафізиці присутності й у якому ставилися під сумнів або радикально заперечувалися можливості мистецтва репрезентувати істину. Наслідувальним Платон вважає таке мистецтво, яке відтворює лише видимість, а не речі, що існують насправді (Держава, 596 е) [6, с. 390–391]. “Наслідувальне мистецтво далеке від дійсності. Саме тому, як видається, воно й може відтворювати все, що завгодно, адже воно лише ледь-ледь торкається будь-якої речі, навіть і тоді виходить лише примарне її відображення” (Держава, 598 с) [6, с. 393]. На прикладі живопису Платон стверджує, що витвір художника відстоїть на третьому місці від сутності: ідея – створена ремісником річ – зображення речі живописцем (597 е) [6, с. 391]. Художник, на думку Платона, наслідує не божественну ідею, а лише її видимі втілення, речі, і тим самим він далеко стоїть “від царя і від істини”, тобто від творця космосу – деміурга. Отже, головним аргументом у критичному ставленні до міметичного мистецтва є онтологічна занепадність його образів, їх віддаленість від істинного буття: “Той, хто творить примари, наслідувач, як ми стверджуємо, жодним чином не розуміється на справжньому бутті, а знає лише видимість” (Держава, 601 с) [6, с. 396]. Живопису “з його чарами” ставиться на вид його ілюзорність, у зв’язку із чим “він має справу з началом нашої душі, далеким від розумності” (Держава, 602 d) [6, с. 398]. Платон ригористично стверджує, що наслідувальне мистецтво слугує лише задоволенню, призводить до надмірного збудження почуттів, порушує душевну гармонію, псує і розбещує навіть достойних людей.

У діалозі “Софіст” філософ розподіляє наслідувальне мистецтво на два види: мистецтво творити образи й мистецтво творити примарні подоби (Софіст, 236 с) [5, с. 300].¹ В основі цього розподілу – діалектика подібності й відмінності. Мета такого розрізнення – встановлення критеріїв автентичності–неавтентичності зображень залежно від їх наближення–віддалення від архетипу (ідеї), тобто визначення відмінності як інтелігібельного від чуттєвого, ідеї від образу, так і автентичного від неавтентичного, оригіналу від копії, образів від примарних подоб (фантазмів-симулякрів). Особливо виділимо декілька моментів. По-перше, Платон чітко розмежовує першообраз (як істинний, справжній, правдивий) та його подоби, зображення, – такі, “що лише відтворюють першообраз і являють собою лише подобу справжнього образу”, і говорити про які можна “не більш як правдоподібно” (для них характерна *правдоподібність* різного ступеня) (Тімей, 29 b-e) [6, с. 433]; фактично він сутнісно протиставляє річ та її образ, предмет і його зображення (Софіст, 266 с) [5, с. 342]. По-друге, філософ проводить розрізнення різновидів зображення за

¹ Звернемо увагу на вжите Платоном слово “примара” (грецькою – “фантасма”, фантазм). Його латинському відповіднику – “симулякр” – судилося стати одним із ключових понять постмодерного дискурсу.

онтологічним статусом. У діалозі “Софіст” вибудовується така градація: *архетип (ідея) – подоба – копія – відображення – симулякр – симулякр 2-го ступеня... – симулякр n-ступеня*. Із контексту платонівських міркувань очевидно, що всі ці терміни нееквівалентні. Їх істинність, а отже й позитивне значення, зменшується в міру віддалення від першообразу. Проте всі різновиди образів мають той чи інший ступінь істинності, тільки симулякри “уражені в правах”. Спробуємо з’ясувати, як обґрунтовується таке розрізнення.

Найбільш привілейованим різновидом є *подоба*.² У діалозі “Парменід” Платон роз’яснює: “подібне – це те, чому певною мірою притаманна тотожність” (Парменід, 149 с) [6, с. 365]. Подоба не повинна розумітися з погляду зовнішнього відношення як зовнішня подібність. Це передусім сутнісна, ейдетична подібність. Її визначають не стосовно інших речей або образів, а стосовно самої ідеї. Водночас у діалозі “Софіст” формулюються важливі узагальнення відносно того, що ж ми взагалі називаємо відображенням (*ейдолон*) і що є спільним для всіх видів зображень, включаючи відображення у воді й дзеркалі, в картинах і статуях тощо (Софіст, 239 d – 240 a) [5, с. 305]. І далі починається найцікавіше. Усі ці зображення характеризуються як “подоба істинного”, “як інше такого ж роду”, або ж “не істинне, а лише подібне до нього” (240 b). Подібне як неістинне за цією логікою не можна віднести до справжнього буття, однак воно існує, і водночас “воно насправді є тільки образ” (240 b) [5, с. 306]. Таким чином Платон характеризує парадоксальну антиномічну сутність образу як особливої структури, у якій поєднуються існування і неіснування, буття і небуття. На запитання “Те, що ми називаємо образом, не існуючи насправді, все ж справді є образ?” дається відповідь: “Здається, небуття з буттям утворили певного роду переплетення, доволі вигадливе” (240 с) [5, с. 306]. Це твердження пов’язане зі смисловою домінантою діалогу “Софіст” – діалектикою буття і небуття як умовою можливості розрізнити істину та неправду. Істина є твердженням певного буття, неправда – його запереченням.

На думку Платона, небуття і буття перебувають у діалектичному взаємозв’язку і взаємно проникають одне в одне (Софіст, 256 е) [5, с. 329]. На прикладі образу Платон демонструє, як прояснення реально-життєвих ситуацій та ментально-чуттєвих утворень виявляє, що момент небуття внесений у саме буття. Це уможливило розрізнення, градацію, і тим самим – й адекватне відтворення буттєвої ідеальної єдинороздільності.³ У цьому контексті доречно навести фрагмент інтерпретації платонівських ідей Ж. Дельозом, пам’ятаючи, що ця інтерпретація постала в руслі постмодерної деконструкції платонізму й заснованого на ньому класичного метафізичного дискурсу. “Найвеличніший маніфест подвійності Ідеї і образу має на меті забезпечити приховане розділення між двома видами образів і надати для цього конкретний критерій, – іронічно коментує Дельоз. – Копії і зображення є хорошими образами тільки тому, що вони забезпечені подібністю... Подібність, будучи як внутрішньою, так і духовною, є мірою будь-якої *претензії*. Копія в дійсності до чогось подібна лише в тому смислі, у якому вона подібна Ідеї речі” [3, с. 229]. Точніше було б сказати, що “позитивні”, за Платоном, образи сутнісно пов’язані з першообразами відносинами подібності, істинність яких визначається мірою адекватності вираження і представлення ідеї, тобто адекватністю репрезентації першообразу. Ідея – абсолютна модель, яка породжує річ і всі її можливі зображення.

Дельоз має рацію, що в цьому контексті йдеться не про зовнішню подібність, а про внутрішній, структурний, сутнісний зв’язок. Однак французький філософ не розкриває глибших смислових конотацій терміна *подібність* у платонівських текстах. Насправді саме поняття “подібність”, як і засноване на ньому поняття “образ”, ґрунтується на доволі антиномічній і парадоксальній діалектиці “того ж самого” й “іншого”, буття й небуття. Небуття має власну природу, воно не є протилежністю буттю, а лише вказує на *інше* відносно буття (як некрасиве є *іншим* лише щодо красивого) (Софіст, 257 d-e, 258 b) [5, с. 331]. Подібність не є тотожністю істині, але, тим не менше, подоба може бути причетна до істини, а отже, і до буття, через сутнісний,

² Грецький еквівалент – *аналогія* (від *analogikos* – подібний, відповідний).

³ У “Софісті” буття визначається діалектично як самототожне розрізнення рухомого спокою. Це і є, за Платоном, *ейдос*, або ідея. У ній безперервно відбувається перехід від тотожності до відмінності, вона породжує безкінечний рух становлення від одного розрізнення іншого, *розрізнення як таке*.

ейдетичний зв'язок з ідеєю (першообразом). За Платоном, подоба ідеї вже містить щось ідеальне: подібні речі певною мірою причетні до того, до чого вони подібні. Філософ критикує дуалізм речей та ідей, вважаючи, що річ причетна ідеї через подібність (Парменид, 130 а-е) [6, с. 350, 351].⁴ Можна сказати, що в “позитивних” з погляду Платона образах переважає сутнісна подібність до ідеї, а отже, онтологічна укоріненість у самому бутті. У цьому разі мімесіс має ноетичний, духовний і внутрішній характер, оскільки “істинні” (правдиві) образи створені у відносинах і пропорціях, відповідних до конститутивної сутності (ідеї). Для здійснення операції розрізнення, за Платоном, необхідне “істинне знання” – знання першообразу (ідеї) або хоча б мудре споглядання та “правильна думка”.

Водночас згадаймо про платонів розподіл зображального мистецтва на два види: творення образів і творення химер (фантазмів). До першого виду мистецтва Платон ставився стримано, але здебільшого позитивно. І образи, і подоби сутнісно, на рівні ейдетики пов'язані з першообразом тією чи іншою мірою подібності. Тому вони причетні істині, а отже, буттю, відповідно до ступеня їх сутнісної подібності ідеї (архетипу). Отож, істинність образів визначається мірою їх причетності до буття. Що ж до другого виду мистецтва, то Платон визнає його об'єктивне існування, негативно його оцінюючи як різновид ошуканства, неправдивості. Неістинність фантазмів-симулякрів визначається мірою їх причетності до небуття, а отже, неправди. Однак і у першому, і в другому випадку розрізнення між істинністю або неістинністю не є абсолютним через взаємопроникнення буття і небуття. Проте в образах переважає істина, у симулякрах – неправда.

Симулякр – це не копія копії, не безкінечно деградує зображення. “Копія – образ, в основі якого – подібність, симулякр – образ, позбавлений подібності”, – коментує Дельоз [3, с. 230]. Насправді симулякр – це не просто відсутність подібності, як зазначив французький філософ, (адже існують “неподібні подоби”, які, на думку Псевдо-Діонісія Ареопігита, в апофатичний спосіб адекватніше репрезентують божественне). Симулякр – це ошуканство, підміна, за якими приховується смислова порожнеча. У семіотичному аспекті симулякр – означник без означуваного, тобто такий знак, який не вказує на певну значущу реальність (чуттєву або інтелігібельну). В симулякрах відсутня внутрішня смислова подібність із першообразом, більше того, ця відсутність може бути підступно прихована за ілюзорною зовнішньою подібністю. Але це – квазіподібність, оскільки структура й сутність симулякру якісно відмінні від структури та суті тієї реальності, зв'язок з якою він симулює. Такі “неправдиві” образи ошукують простодушних людей, а в розумних викликають підозру й пересторогу, вважає Платон (Софіст, 268 а) [5, с. 344].

“Отже, платонізм відкриває цілу сферу, яку філософія пізніше усвідомить як власну: сферу репрезентації, наповнену копіями-зображеннями, яка визначається внутрішнім ставленням до моделі або основи, а не зовнішнім ставленням до об'єкта”, – вважає Ж. Дельоз [3, с. 231]. Справді, зробивши акцент на сутнісному розрізненні речі та її образу, предмета та його зображення, Платон започатковує есенціальний дискурс і в його координатах – сферу репрезентації, у якій будь-яка річ або явище трактується як адекватне або неадекватне зображення-представлення певної сутності.

У контексті вищесказаного правомірно постає питання: чи не є теорія репрезентації обов'язковим складником будь-якої метафізики? Коли філософія вирушає на пошуки абсолютних засад, способів сполучення трансцендентного з іманентним, ідеального з реальним, видимого з невидимим, а також розрізнення автентичного й симулятивного, концепт репрезентації стає необхідною умовою онтологічного розрізнення. Репрезентація прокладає шлях до онтології, оскільки саме вона дозволяє утримати невлімовість реальності в режимі безперервного самопредставлення, діалектики видимого і невидимого, присутності і відсутності. Проте в новітній період усе частіше лунає критика традиційної метафізики й теорії репрезентації, заснованій на платонівській традиції.

⁴ В епоху середньовіччя візантійські богослови пристосували цю концепцію для завдань апології церковних зображень, стверджуючи, що образ (ікона) причетний первообразу через свою подібність до нього.

Висновки: Зробивши акцент на протиставленні ідеї та її образних втілень, Платон засновує своєрідну іконологію, яка ґрунтується на онтологічному розрізненні першообразу й безкінечної градації його можливих репрезентацій. У вимірах світу репрезентацій проблема істинності зображень пов'язана із розмежуванням сутності і видимості, оригіналу і копії, першообразу і подоби. Відмінність визначається мірою сутнісної подібності до оригіналу, або розрізненням презентації і репрезентації. Для такого підходу характерне онтологічне протиставлення першообразу і його художньо-образних репрезентацій як сутності і *лише* видимості, визнання онтологічної меншовартості зображень і заперечення їх можливостей щодо адекватної репрезентації сутності. Не зважаючи на апологію наслідувальних мистецтв, розроблену Арістотелем, а пізніше і Плотіном, у подальшому більшість серйозних спроб критики мистецтва в його стосунку до істини спиралися на логіку платонівської аргументації.

1. Аристотель. *Поэтика / Аристотель ; [пер. с древнегр. В. Анельрот, Н. Платонова] // Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Издат. Дом “Азбука-классика”, 2008. – С. 21–80.*
2. Гадамер Г.-Г. *Мистецтво і наслідування / Г.-Г. Гадамер ; [пер. з нім. М. Кушнір] // Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – С. 51–99.*
3. Делез Ж. *Платон и симулякр / Ж. Делез; [пер. с фр. Е. А. Найман] // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века / Ж. Делез. – Томск : Издательство “Водолей”, 1998. – С. 224–239.*
4. Коллингвуд Р. Дж. *Принципы искусства / Р. Дж. Коллингвуд ; [пер. с англ. А. Г. Ракин]. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 328 с.*
5. Платон. *Федон, Пир, Федр, Парменид / Платон ; [пер. с древнегреч.]. – М. : Мысль, 1999. – 528 с. – (Серия “Классическая философская мысль”).*
6. Платон. *Филеб, Государство, Тимей, Критий / Платон ; [пер. с древнегр.]. – М. : Мысль, 1999. – 656 с. – (Серия “Классическая философская мысль”).*
7. Татаркевич В. *Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / В. Татаркевич ; [пер. з пол. В. Корнієнко]. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.*