

Серафим Стасенко

Неоплатонические основания искусства
в «Истине и методе» Х.-Г. Гадамера
через призму бытийной валентности*

SERAFIM STASENKO

THE NEOPLATONIC FOUNDATIONS OF ART IN H.-G. GADAMER'S *TRUTH AND METHOD*
THROUGH THE PRISM OF THE ONTOLOGICAL VALENCE OF THE IMAGE

ABSTRACT. The article examines the fundamental grounds of Hans-Georg Gadamer's understanding of art and the ways in which it is comprehended on the basis of the section "The Ontological Valence of the Image" in his *Truth and Method* (1960). European art of the Modern era, under the influence of the Kantian notion of genius, came — within the school of Romanticism and thereafter — to be understood through the alienation of ideal forms from their lifeworld, which Gadamer terms "aesthetic differentiation". Seeking to overcome the crisis thus engendered, Gadamer introduces the expression "transformation into structure", intended to describe how truth manifests in art, drawing on Neoplatonic and Hegelian foundations. Gadamer analyzes in detail the phenomena of theater, poetry, and religion; however, when addressing visual art, he encounters the problem of its static character, which requires a renewed form of questioning. The article provides a thorough analysis of the section in question in the context of the work as a whole and proposes schematic models aimed at deepening understanding. It clarifies the ambivalent and contradictory role of Plato, to whom the book devotes significant attention. The theory of Jean Grondin, a contemporary scholar of Gadamer, concerning the metaphysical character of the *Truth and Method*, as well as his thesis on the special role of Neoplatonism — particularly Plotinus — is demonstrated through examples and direct quotations not explicitly explored by Grondin in Gadamer's writings. This approach illuminates both the section under consideration and Gadamer's conception of art more broadly, providing insight at a new level.

KEYWORDS: Gadamer, ontological valence of images, Neoplatonism.

© С.С. Стасенко (Москва). ial.aadcal@mail.ru. НИУ ВШЭ.

Платоновские исследования / Platonic Investigations 24.1 (2026)

DOI: 10.25985/PI.24.1.12

* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

Введение

«Истина и метод» (1960) — чрезвычайно неоднородное исследование, более похожее на сборник различных статей. Как отмечает сам Гадамер в «Самокритике» 1985 года, речь идет о «теоретическом проекте, который объединил разрозненные страницы черновых исследований в некое философское целое»¹. Но несмотря на это, как замечает современный интерпретатор Гадамера Жан Гронден, при филологическом анализе различных разделов мы, в целом, приходим к иному выводу. Хотя работа и имеет три редакции², уже в первом, рукописном, варианте около 1956 года, видно, что она написана, по выражению Грондена, «одним движением»³.

Задача данной статьи заключается в том, чтобы понять весьма затруднительное место, обозначенное Гадамером как «Бытийная валентность изображения»⁴, исследуя которое мы обнаруживаем неоплатонические основания понимания автором искусства.

Вместе с тем специфическая диффузия, разрозненность и одновременно связанность «Истины и метода» позволяет глубоко концентрироваться на отдельных фрагментах, имея при этом в виду общий замысел, заявленный еще во введении⁵. Однако подобная специфика текста создает развилку для проникновения в проблематику. Можно, например, пытаться излагать общий контекст постепенно, вкратце вскрывая фундаментальные узлы мысли, предшествующие разбираемому фрагменту. Однако это, ввиду объема текста и специфического хода мысли Гадамера, завело бы нас слишком далеко, заставило бы рискнуть путеводной нитью изначальной задачи. Вместо этого я предлагаю с самого начала заняться исходной проблемой статьи, а далее последовательно разъяснять те ответвления предшествующей мысли, кото-

¹ Гронден 2016: 45.

² Гронден 2016: 48.

³ Гронден 2016: 49.

⁴ «Die Seinsvalenz des Bildes» (Gadamer 1990: 139–149; Гадамер 1988: 181–191).

⁵ Гадамер 1988: 43.

рые необходимы для ее постижения. Это может усложнить первоначальное понимание, но даст возможность изложить проблему без искажений, в соответствии с тем видением, которое возникло в ходе нашего исследования.

Помещение в контекст:

эстетическое различие и преобразование в структуру

В конце первой части «Истины и метода» в параграфе «Бытийная валентность изображения» Гадамер ставит вопрос: «справедлива ли бытийная концепция эстетического, базирующаяся на понятии игры, при анализе бытия изображения»⁶. С его точки зрения, особенность европейской живописи Нового Времени сделала из объекта живописи типичный пример так называемого «эстетического различия»⁷, которое он связывает с деятельностью романтической школы, переосмысляющей Канта. Он объясняет, что этот процесс происходит в эстетическом сознании:

То, на что направлено эстетическое переживание, должно быть собственно произведением, а то, от чего оно абстрагируется, — это присущие ему внеэстетические моменты: цель, функция, содержательное значение. Эти моменты могут быть значимыми, поскольку вводят произведение в его мир и только посредством этого детерминируют всю полноту значения, которая ему изначально свойственна. Но художественная сущность произведения должна со всем этим строго различаться, и именно эстетическое сознание производит различие того, что мыслится эстетически, и всего неэстетического. Оно абстрагируется от всех привходящих условий, при которых произведение предстает перед нами⁸.

Это создает эстетический дуализм, который не устраивает Гадамера, и для его преодоления он вводит понятие «игры», которое онтологизирует до, по сути, метафизической, доопытной реальности. Учитывая постоянные ссылки на Гегеля на протяжении

⁶ Гадамер 1988: 182.

⁷ Гадамер 1988: 130.

⁸ Гадамер 1988: 130–131; курсив мой — С.С.

всей работы и явное предпочтение его в сравнении со Шлейермахером⁹, данная концепция, судя по всему, в немалой степени опирается на главу «Сила и рассудок, явление и сверхчувственный мир», а именно на место, где разбирается «сила и игра сил»¹⁰ в книге Гегеля «Феноменология духа».

В параграфе же «Понятие игры»¹¹ Гадамер утверждает, что игра «является универсальным аспектом бытия природы»¹², отмечая, что биологизированные представления о цели не дают понимания живых существ. Суть игры — в репрезентации¹³ себя самой, через что бы она ни происходила, и человек здесь — лишь ее реципиент, в той же степени, что и кошка, играющая с клубком¹⁴, или язык, через который способны проявляться такие формулировки, как «сила играет» (имеется в виду сила света, волн или «деталей шарикоподшипника») или, например, выражения в духе «движется играючи»¹⁵. Гадамер пишет: «Движение, которое и есть игра, лишено конечной цели; оно обновляется в бесконечных повторениях»¹⁶.

Развивая тему игры, Гадамер вводит словосочетание «преобразование в структуру», обозначая им то, как игра оказывается тем подхватывающим, преобразующим потоком, изменяющим вещь на онтологическом уровне, подобно теургической трансформации, как ее понимали поздние неоплатоники. Как пишет А.В. Петров в книге «Феномен теургии», у Прокла

теургия выходит далеко за рамки магии в обыденном смысле и становится универсальным принципом, суть которого состоит в том, что теург превращает худшее в лучшее в онтологическом смысле, то есть не плохого человека в хорошего или больного в здорового, а человека — в демона, растение — в животное и т.д.¹⁷

⁹ Гадамер 1988: 215–220.

¹⁰ Гегель 2000: 73–77.

¹¹ Гадамер 1988: 147–158.

¹² Гадамер 1988: 154.

¹³ Ibid.

¹⁴ Гадамер 1988: 151.

¹⁵ Гадамер 1988: 149.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Петров 2003: 7.

По сути, аналогичным образом (при том, что Гадамер совершенно свободно и регулярно делает платонические ссылки, в том числе прямо использует неоплатоническое понятие эманации¹⁸) он определяет и преобразование в структуру. Для него это — онтологический переход от вещи к раскрытию ее истины. Он пишет, что преобразование — это не трансформация, предполагающая одно лишь изменение акцидентальных качеств¹⁹:

Напротив, преобразование подразумевает, что нечто становится иным сразу и целиком и что это другое, существующее как преобразованное, *представляет его подлинное бытие, по сравнению с которым его прежнее бытие незначимо*²⁰.

Преобразование — это преобразование в истинное... оно само — освобождение, возвращение в истинное бытие²¹.

Гадамер проводит параллель с преображением человека, что из определения подразумевает некий качественный, онтологический скачок, близкий теургическому переходу, о котором мы говорили выше. Это не подразумевает постепенности, но некую мгновенность, словно бы нарушая привычный порядок посюсторонних отношений причин и следствий, вроде юнговского понятия «синхронистичность»²².

Исходя из этого действительность оказывается тем, что не преобразовано, в то время как именно в искусстве достигается это преобразование в структуру²³. Другими словами, музыкальная композиция, театр, поэзия — всё то, что романтиками мыслилось через эстетическое различие, где есть значимое и незначимое, истинное значение и препарированный и выброшенный контекст, оказывается проявлением истины, достигнутой через саморас-

¹⁸ Гадамер 1988: 188.

¹⁹ Гадамер 1988: 157.

²⁰ Гадамер 1988: 157; курсив мой — С.С.

²¹ Гадамер 1988: 159.

²² См. Юнг 1997: 181–194. Интересно, что Гадамер регулярно делает ссылки на филолога Вальтера Отто, с которым поддерживал тесный интеллектуальный контакт еще Хайдеггер и который входил в общество «Эранос», где состоял в том числе и Юнг, игравший в обществе ключевую роль до 1940-х годов.

²³ Гадамер 1988: 159.

крытие вещи посредством игры, что во многом сближает видение Гадамера с хайдеггеровским²⁴, хотя у него и не происходит раскрытие истины как изначальной «несокрытости»²⁵.

Эстетическое же сознание, которое является отправной точкой эстетического различения, которое мы разбирали выше и которое основано в теориях романтиков и отчасти еще у Канта на фигуре гения²⁶, оказывается частью этого процесса преобразования в структуру²⁷, как игры человека являются репрезентацией игры как некой космической силы.

Приведем пример того, как действует игра и какие отношения она выстраивает между оригиналом и репрезентацией. Особенно хорошо это видно на примере праздника, который «каждый раз меняется, так как каждый раз одновременно с ним происходят разные события. Тем не менее даже в этом историческом аспекте он остается одним и тем же праздником, претерпевающим подобное изменение»²⁸.

Равным образом обстоит дело с музыкой и театром, являющимися одними из первых форм искусства по меньшей мере в западной цивилизации (первые музыкальные инструменты относятся еще к эпохе палеолита, как и свидетельства различных ритуалов инициации, основанных на мимесисе, которые можно считать одними из предшественников театра; в этой связи также не стоит забывать, что, например, древнегреческий театр изначально выполнял культовую функцию, будучи связан с богом Дионисом).

В контексте проблемы темпоральности эстетического²⁹, возникающей при необходимости сущностно соотнести оригинал и вариацию постановки, он вводит кьеркегоровское понятие «одновременности»³⁰ и говорит, что с его помощью «то единствен-

²⁴ Подробнее см. Хайдеггер 2008: 76–237 и 238–256 («Введение» Гадамера).

²⁵ См. Хайдеггер 1986.

²⁶ Гадамер 1988: 86–104.

²⁷ Гадамер 1988: 163.

²⁸ Гадамер 1988: 169.

²⁹ Гадамер 1988: 167–174.

³⁰ Гадамер 1988: 172–173.

ное, что нам представлено, как бы ни были далеки его истоки, в процессе своего представления полностью обретает современность»³¹.

Крайний пример этого рода представлен проблемой соприсутствия Христа, который, с одной стороны, исторически чрезвычайно далек, а с другой стороны, это не составляет никакой проблемы для христиан. В этой связи нельзя говорить о том, что тотальность репрезентации оригинальных практик, которая в принципе невозможна ввиду исторических условий, определяет истинную принадлежность к тому или иному учению, в том числе — к его пониманию. Как отмечает Гадамер,

«Одновременно» у Кьеркегора не означает совместно, но формулирует задачу, поставленную перед верующими: настолько тотально и взаимосвязанно опосредовать то, что не совмещается с ними во времени, а именно полноту соприсутствия Христа, чтобы оно тем не менее познавалось и доподлинно воспринималось как нечто вполне современное, а не во временном отстоянии³².

Таким образом, эта одновременность оказывается задачей, а не неким априорным фактом. Без этого стремления разрыв вполне возможен, и тогда от изначального смысла может ничего не остаться, притом заранее неизвестно, что к этому приведет, а что нет, но всё постигается из непосредственной практики. В данном случае, как и с феноменом трагического, зритель «не ставит себя на дистанцию эстетического сознания, наслаждающегося искусством посредством постановки; он приобщается сопричастности»³³. Это, в конечном счете, «возвышает и потрясает зрителя, доподлинно углубляя его внутреннюю целостность»³⁴. Именно в этот момент и оказывает свое действие та истина, которая осуществляет катарсическое воздействие на зрителя, и раннее христианство или трагедия Эсхила и Софокла продолжает на него воздействовать, по-прежнему «до него доходит»³⁵, преломляясь в индивидуальном живом опыте.

³¹ Гадамер 1988: 173.

³² Ibid.

³³ Гадамер 1988: 178.

³⁴ Гадамер 1988: 179.

³⁵ Ibid.

*Бытийная валентность изображения:
основные понятия и идеи*

Однако возникает вопрос, какое место в данном случае занимает феномен изображения, учитывая, что именно оно в Новое время в форме живописи достигло апогея через рассмотрение его с позиций эстетического различения.

Это проявляется прежде всего в том, что, в отличие от театра и музыки, оно не вариабельно, имеет четкую зафиксированность на холсте³⁶. Именно из-за отсутствия вариабельного воспроизведения становится полностью узаконенным эстетическое различение³⁷. Ввиду того, что, как правило, картины выполняются не по конкретному заказу, через который они приобретают особое измерение окказиональности, связанности с определенным контекстом (об этом будет сказано позднее), это делает их идеальным предметом для размещения во всевозможных галереях, которые не имеют никакого отношения к условиям их изначального написания. В этой ситуации они становятся, по сути, музейным экспонатом. И несмотря на то, что, покуда они, как музейные экспонаты, всё еще остаются современниками настоящего, когда даже в ситуации отчужденности они не теряют след своей первоначальной функции, своего происхождения³⁸, это, в случае живописи Нового Времени, оказывается подвержено дуализму эстетического различения как бы «в квадрате». Так происходит, поскольку, помимо самой отчужденности в самом музейном пространстве, они, как правило, и создаются изначально отчужденными от какого-либо живого контекста, который был свойственен более древним формам, например христианской иконописи.

Эстетическое сознание, которое пропитывает такую форму демонстрации творчества, затем распространяется и на любые художественные коллекции³⁹. Гадамер пишет: «Тем самым любое

³⁶ Гадамер 1988: 181.

³⁷ Ibid.

³⁸ Гадамер 1988: 167.

³⁹ Гадамер 1988: 182.

произведение искусства мы делаем как бы изображением; вырывая его из всех его жизненных связей и лишая особенностей условия его доступности, мы как бы заключаем его в раму и тут же помещаем на стену»⁴⁰. По сути, в результате этого возникает такое отчуждение, которое не дает истине искусства проявиться в полной мере.

Таким образом, мы возвращаемся к исходному вопросу, имеет ли в таком случае и изображение ту онтологию, что была выстроена ранее применительно к иным формам искусства, когда говорилось об игре и куда эстетическое сознание с его гениальностью просто входит как составная часть, актер, а не единственный и богоподобный судья. Гадамер ставит этот вопрос довольно остро:

Мы поймем всю справедливость тезиса об основополагающем значении этого онтологического переплетения первоначального и репродуцируемого бытия и о методологическом предпочтении, отдаваемом преходящим искусствам, если выясним, что полученные на этом материале воззрения можно верифицировать и на материале изобразительных искусств⁴¹.

Впрочем, ясно, что речь здесь пойдет уже, как он говорит, не о репродукции-воспроизведении: «скорее в этом случае изображение проявляет свойства оригинала процесса репродуцирования»⁴².

Гадамер исходит из того, что «способ бытия произведения искусства — это *представление*», а затем спрашивает: «как верифицируется смысл *представления* тем, что мы называем *изображением*»⁴³. Он замечает, что необходимо различать «тот способ, посредством которого в *изображении* *представление* соотносится с *первообразом*, и позицию *отображения*, его связь с *первообразом*»⁴⁴.

⁴⁰ Гадамер 1988: 182.

⁴¹ Гадамер 1988: 184–185.

⁴² Гадамер 1988: 185.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.; курсив мой — С.С.

Таким образом, отношение между прообразом и изображением можно представить в виде следующей схемы, очень похожей на триаду знака, значения и смысла Готтлоба Фреге⁴⁵:



Схема 1.

Важно также отметить полифоничность двух понятий — «die Darstellung» и «die Abbildung», которые в переводе М.А. Журиной⁴⁶ обозначены «представлением» и «отображением» соответственно. Возможная полифония, которая оказывается доступной на языке оригинала, лучше отображает выражаемую Гадамером мысль, состыкуя ее с предшествующим изложением. Так, термин «die Darstellung» можно перевести не только понятием «представление», но и как «актерскую игру», «исполнение» и «воплощение», что связывает его с театром и музыкой, а также с проблематикой темпоральности и одновременности, которой мы касались ранее.

Наконец, «die Abbildung» переведено Журиной как «отображение», что в русском языке наводит на размышления о минимальном участии человека по сравнению с «представлением» и может также относиться к механическим или ретрансляционным процессам, заложенным в таких словосочетаниях, как «отображать курсор на экране», «отображать территорию на карте», «отображать математическое множество» и т.д. Другие возможные переводы этого немецкого слова усиливают контраст, возникающий с «представлением»: «иллюстрация», «отражение»,

⁴⁵ Фреге 2000: 230–246.

⁴⁶ Гадамер 1988: 185.

«функция», «чертеж» и «соответствие». Это дополняется тем, что Гадамер скажет позднее о единственной функции отображения: «служить для идентификации (как, например, фотография в паспорте или иллюстрация в торговом каталоге)»⁴⁷.

Таким образом, анализируя «отображательный» аспект изображения, Гадамер говорит, что его цель состоит исключительно в отождествлении с отображаемым и что первое, что нам приходит в голову при поиске параллели, является зеркало⁴⁸. Он с этим не согласен и говорит, что отражение человека в зеркале не только не касается отображения, но и не может быть названо изображением⁴⁹. Однако тут же он оговаривается и замечает: «отражаясь в зеркале, сущее само предстает в изображении... Отображение, напротив, стремится к тому, чтобы на него смотрели в связи с тем, что оно подразумевает»⁵⁰.

Видимое противоречие разрешается на следующей странице, где Гадамер говорит, что изображение представленного в зеркале является изображением не зеркала, а самого человека и того фона, который его окружает⁵¹.

Если отображение само снимает себя, выполнив свою задачу отображения (как, например, дорожный знак), то в случае изображения этого не происходит. Изображение зиждется на представлении, которое, в свою очередь, основано на преобразовании в структуру. Его смысл не может быть редуцирован к одному лишь отображению из-за онтологического перехода, если верно, что соображения относительно игры как космической силы действуют здесь ровно так же, как и в случае театра и музыки. И это оказывается видным на примере, казалось бы, наиболее далеком от изначально рассматриваемой живописи Нового времени. Говоря применительно к зеркалу, можно сказать, что «сущностная связь представления и представленного сохраняется и даже вхо-

⁴⁷ Гадамер 1988: 186.

⁴⁸ Гадамер 1988: 185.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Гадамер 1988: 186.

дит в него как компонент»⁵². Тем самым, в этом случае очевидно изначальная неразличимость того, что выше было обозначено как представление и отображение. Гадамер продолжает: «Изображение того, что представлено, что показывает зеркало, — это „его“ изображение, а не изображение зеркала»⁵³.

В итоге вместо вышеприведенного ромба получаем линию:



Схема 2.

Гадамер вспоминает о том, что представления о неотличимости изображаемого и изображенного связаны с самыми древними временами, когда симпатическая магия, вера во всеобщую связанность была повсеместной. Наиболее простой и живописный пример, проникший затем в массовую культуру, — «кукла вуду»: через ритуал создается связь между ней и конкретным человеком, и всё, что происходит с одним, отображается и на другом. Более аутентичный случай представлен «Герметическим корпусом», возникшим в том числе под влиянием платонизма. В трактате «Поймандр» (CP 1.14 sq.) Первочеловек любит неким изображением в Природе и, как Нарцисс, влюбляется в собственное отражение, поселяясь в «подлунном» мире⁵⁴. В этом случае образ «зеркала» трансцендируется до всеобщего метафизического принципа, подводя нас немного ближе к интуициям Гадамера.

Ведь если некое фундаментальное явление предшествует нам во времени, для Гадамера это прямой аргумент в пользу того, что именно здесь нужно искать ответы на исходные вопросы. Так

⁵² Гадамер 1988: 186.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ См. Богуцкий 1996: 16–17.

было, например, со спецификой анализа им различных фундаментальных понятий («образования»⁵⁵, «переживания»⁵⁶, «символа»⁵⁷), с его упором на этимологию и особенно специфику словоупотребления и использования тех или иных понятий в древности; «основополагающих» для европейской философии Платона и Аристотеля (характерно и то, что его диссертация как раз посвящена Платону⁵⁸). Гадамер движется по схожей траектории, что и Эмиль Дюркгейм, желающий в проторелигии, ее простейших формах, найти объяснение феномену эмерджентности и последующим усложнениям⁵⁹.

В согласии с этим Гадамер указывает, что тот факт, что подобные представления связанности прообраза и представления укоренены в предьстории, «не означает, что от этой истории можно полностью отделить процесс усложнения и дифференциации изобразительного сознания, протекавший параллельно с отдалением от магической идентификации»⁶⁰. Он говорит:

Скорее неразличение остается существенной чертой всякого познания, базирующегося на изображении. Невосполнимость изображения, его травмируемость, его «священность», по моему мнению, находят соответственное обоснование в предлагаемой онтологии изображения. Кроме того, эта же причина дала жизнь сакрализации «искусства» в XIX веке, о которой мы писали⁶¹.

Тем самым, если «процесс усложнения и дифференциации изобразительного сознания» не вполне отделен от изначальной сущностной неразличимости изображения и прообраза, значит между ними есть связь, и эта связь онтологическая по своей сути. Именно в образе зеркала Гадамер обнаруживает главное доказательство в пользу истинности предлагаемой ранее гипотезы.

⁵⁵ Гадамер 1988: 50–61.

⁵⁶ Гадамер 1988: 104–115.

⁵⁷ Гадамер 1988: 115–126.

⁵⁸ Гадамер 2000: 256.

⁵⁹ См. подробнее Дюркгейм 2018.

⁶⁰ Гадамер 1988: 186–187.

⁶¹ Гадамер 1988: 187.

Несмотря на то, что этот образ не исчерпывает понимание феномена изображения, именно он дает Гадамеру его онтологические основания. «Эстетическое различие»⁶² возникает как разрушение изначального единства, хотя и питающееся его полнотой и на нем выстраиваемое. Оно фокусируется только на представлении, а не представленном⁶³, как было обозначено ранее в контексте музейных экспонатов и картинных галерей. Постепенно изначальная интенция их единства и неразличимости утрачивается или, скорее, скрывается, как сказали бы психоаналитики или некоторые феноменологи религии, в глубинные, едва осознаваемые аспекты человеческого сознания. Со временем, на новом витке своего развития, изображение получает свое собственное бытие. Гадамер говорит, что в этот момент теряется важная функция образа «зеркала». Если до этого изображение в нем — это просто видимость, лишенная собственного бытия, то теперь это изображение начинает получать свои несводимые к первообразу основания. Гадамер говорит: «Подобное изображение — это не отображение, так как представляет нечто, что вне его непредставимо». И, что еще важнее: «Оно способно что-то сказать о первообразе»⁶⁴.

А значит, возникает та связь, которая была проблематизирована в самом начале, дано онтологическое обоснование феномена изображения, объяснена та самая «бытийная валентность». Гадамер усматривает в этом переходе от изначального прообраза к картине или скульптуре, статическим объектам, столь популярным в Новое время, бытийный процесс, то самое «преобразование в структуру». Это, по его словам, создает «прирост бытия»⁶⁵, а из этого возникает неоплатоническое определение: «эманация первообраза»⁶⁶.

Важно также отметить то, как он видит историческую легитимацию изображения в христианской истории. Он говорит, что

⁶² Гадамер 1988: 187.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Гадамер 1988: 188.

⁶⁶ Ibid.

уже греческие отцы церкви исходили из описанного им неоплатонического понимания для защиты изображений от враждебности Ветхого Завета. Сам факт вочеловечения Иисуса Христа, принятие человеческой формы оправдывало видимые явления, а через это возникала возможность легитимации произведений искусства. Данное преодоление, по Гадамеру, и стало условием дальнейшего развития изобразительных искусств на Западе, что, в конечном счете, создало фундамент и для «эстетического различения» в Новое время.

Репрезентация:

«политическая», «религиозная» и «искусствоведческая»

Однако, помимо данного выше неоплатонического определения — «эманации первообраза», — Гадамер вводит еще один термин для онтологического обоснования изображения — *репрезентация*, заимствуя его из сакрально-правовой области⁶⁷. Это до определенной степени переворачивает первичные отношения между первообразом и изображением. Второе несводимо к первому. Гадамер пишет: «только благодаря изображению первообраз становится перво-образом, то есть только изображение делает представленное им собственно изображаемым, живописным»⁶⁸.

А значит, отношения между ними носят характер не только причины-следствия, но и куда более сложные. Помимо того, что прообраза не стало бы, пока не возникло то, что на этот прообраз в той или иной степени опирается, это последнее на первообраз еще и влияет. Аналогичную схему мы находим у Дюркгейма, упоминаемого выше в контексте явления эмерджентности. Религия не только зиждется на социально-культурных отношениях отдельных индивидов, возникая в процессе их жизнедеятельности, но в определенный момент, когда достигает степени минимально развитых форм, сама начинает оказывать влияние на сво-

⁶⁷ Гадамер 1988: 188.

⁶⁸ Гадамер 1988: 189.

их «создателей» как нечто, что к ним уже напрямую не сводится⁶⁹. Гадамер предлагает проследить эту схему на трех парадигмальных примерах: «политическом», «религиозном» и «искусствоведческом».

В первом случае мы видим процесс репрезентации и ее двойного отношения на примере властителя или героя. Поскольку его деятельность направлена вовне, и специфика его репрезентации другими будет в немалой степени определять характер и успех этого действия, не говоря уже о самоценности репрезентации как таковой (феномен славы), он каждый раз будет соразмеряться в своем сознании с тем, как его действия будут восприняты и запечатлены другими. В этой связи можно вспомнить хотя бы Александра Македонского, тщательно следившего за тем, кому позволено создавать его изображения (Plin. Nat. 7.38.125). Именно ориентация на самопредставление как первичное условие постулирует затем «представление в изображении»⁷⁰, а затем это второе воздействует уже на первое, то есть на специфику поведения властителя и героя, соразмеряющегося в своем поведении с тем эффектом, который произвели его действия. А это значит, по мысли Гадамера, что тот, «чье бытие в такой существенной степени включает в себя самопоказ, уже не принадлежит себе»⁷¹.

Этот человек, или, шире, некий конгломерат людей, клан, целое отдельное общество оказываются в замкнутом круге соподчинения традиции, выраженной в тех или иных символах или представлениях (например, продолжая мысль Гадамера, достаточно упомянуть символ креста или отдельных святых в христианской традиции или визуальное оформление погребений, будь то египетская пирамида или сарматский курган).

Следующий пример показан на религиозной плоскости, и из него становится очевидно, что мысль Гадамера отнюдь не исчерпывается понятием эмерджентности, данного нами выше. Преж-

⁶⁹ Дюркгейм 2018: 39.

⁷⁰ Гадамер 1988: 189.

⁷¹ Ibid.

де всего, он говорит, что «в полном объеме собственная сила бытия изображения проявляется в изображениях религиозных»⁷².

Следовательно, религиозное изображение ближе всего к той изначальной структуре зеркала, в которой различие между прообразом и изображением минует любые опосредования в виде отображения и представления. Богоявление, по Гадамеру (и здесь он, очевидно, имеет в виду прежде всего христианство), «обретает наглядность только в слове и изображении»⁷³. Отсюда следует, что религиозное изображение приобретает характер образца, то есть некоторой догмы, нормы, на которую опираются верующие. Для Гадамера никакого отображения здесь быть не может. Взгляды редуccionистов XIX и XX вв., не говоря уже о более ранних исторических критиках вроде Спинозы, к которому он явно относится с недоверием⁷⁴, являются для него негативным примером потери живой связи, сохранявшейся в эпоху Возрождения, до возникновения просвещенческого отношения к «предрассудку» (Vorurteil) как чему-то негативному, тому, что следует преодолеть, упуская из виду тот факт, что он, как данность, является неотъемлемой частью любого исторического (а другого мы не имеем) восприятия и кругозора в целом⁷⁵. Гадамер, напротив, говорит, что «изображение соотносится с отображаемым в бытийном плане»⁷⁶. Он замечает, отталкиваясь от этого крайнего предела (а, следовательно, затрагивающего фундаментальные основы рассматриваемого явления, если следовать его логике), что «искусство вообще и в универсальном смысле обеспечивает бытию природу наглядности. Слово и изображение — это не простая последующая иллюстрация; они позволяют тому, что представляют, *быть полностью тем, что оно есть*»⁷⁷.

⁷² Гадамер 1988: 190.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Гадамер 1988: 228–230.

⁷⁵ Гадамер 1988: 322.

⁷⁶ Гадамер 1988: 190.

⁷⁷ Ibid.; курсив мой — С.С.

Платон и неоплатонизм

Фактически речь здесь идет о явлении, очень близком тому, что описывает Платон в диалоге «Ион». Однако сам Гадамер позднее скажет, что Платон был «самым радикальным критиком бытийного ранга искусства из всех известных нам в истории философии»⁷⁸. Он явно ссылается на диалог «Софист», во многих своих разделах рассматривавший искусство как в той или иной степени простое подражательное действие, механически ли отображающее действительность или основанное на создании призрачных подобий (*Sph.* 236c). Так, Платон устами Чужеземца говорит: «Ведь подражание есть какое-то творчество; мы, однако, говорим об отображениях, а не о самих вещах» [«прообразах» в терминологии Гадамера — *C.C.*]» (*Sph.* 265a)⁷⁹.

Тем самым между обоими не прослеживается никакой онтологической игры или чего-либо хоть сколько-нибудь похожего. Платон разделяет далее подражание на божественное и человеческое. Видя в первом причину всякого сущего, будь то живые существа или неодушевленные предметы, одним словом, сотворенный мир (*Sph.* 265c–e), он предлагает и здесь осуществить дальнейшее разделение на роды: творческое и изобразительное. Так, собственно творения имеют отношение к божественному творчеству, божественное же подражание выражено в снах или знаках предметов, вроде дыма, сообщающего об огне (*Sph.* 266c). Переходя к человеческой диаде, Платон снова задает вопрос: «Но что же с нашим искусством? Не скажем ли мы, что оно с помощью строительского мастерства воздвигает дом, а с помощью живописи нечто другое, создаваемое подобно человеческому сну для бодрствующих?» (*Sph.* 266d)

Чуть далее выстроенная дихотомия приобретает еще более жесткий вид: «сам предмет... — это создание собственно творческого искусства, а отображение — произведение искусства изобра-

⁷⁸ Гадамер 1988: 158.

⁷⁹ Здесь и далее «Софист» в пер. С.А. Ананьина.

зительного» (*Sph.* 266d). Затем Платон возвращается к более ранней мысли и говорит: «один [вид] изобразительного искусства должен быть творящим образы, а другой — призраки» (*Sph.* 266e). Последний же недвусмысленно именуется ложью (*Sph.* 266e). Другими словами, из этого следует, что изображение может выполнять либо отображательную функцию, либо являться ложью. «Представления» же здесь, «преобразования в структуру» в понимании Гадамера, никак возникнуть не могут, отчего становится понятным тот вывод, который Гадамер делает относительно Платона выше.

Может показаться, что Платон, говоря об искусстве, касается неприятной для него области — софистики, что изначальная цель всего диалога — продемонстрировать на ряде примеров через диалектическое разделение на множество родов лживость софистов, которым он активно оппонировал и которым себя противопоставлял. Однако в X книге «Государства» мы находим развитие этой идеи в более последовательном ключе, из которого становится понятным отрицательное отношение к подражательным искусствам. Платон выводит оригинал (идею), подражание ей и подражание подражанию. Создатель первой — бог, второй — ремесленник, третьей — живописец или поэт (*R.* 596a–598d)⁸⁰. Вот и получается вывод: «Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Поэтому-то, сдается мне, оно и может воспроизводить все, что угодно: ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение» (*R.* 598b).

Вместе с тем в упоминаемом выше «Ионе» мы видим совершенно иные акценты, идеально накладывающиеся на мысль Гадамера. В действительности не сам поэт является актором своего творчества, но бог, который вселяется в него и через манию понуждает к стихам. Он подобен магнесийскому камню, к которому прежде всего прикован поэт, затем, через поэта, рапсод, толкователь поэта, к последнему же примыкают «железные кольца» слушателей. Всех их пропитывает единая божественная сила, и имен-

⁸⁰ Здесь и далее «Государство» в пер. А.Н. Егунова.

но это становится той причиной, почему ни первый, ни второй не способны объяснить свое творчество. Они подобны корибантам и вакхантам (*Ion* 533d–535a). Сократ говорит: «они [поэты] — божественны и принадлежат богам, поэты же — не что иное, как толкователи воли богов, одержимые каждый тем богом, который им владеет. Чтобы доказать это, бог нарочно пропел прекраснейшую песнь устами слабейшего из поэтов» (*Ion* 534e–535a)⁸¹.

В «Федре» Платон устами Сократа продолжает: величайшие для нас блага возникают от неистовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар. Прорицательница в Дельфах и жрицы в Додоне в состоянии неистовства сделали много хорошего для Эллады — и отдельным лицам и всему народу, а будучи в здравом рассудке, — мало или вовсе ничего» (*Phdr.* 244a–245c)⁸² — и далее в том же духе.

В «Федоне» сам Сократ сравнивает себя с таким одержимым, переводя философию в область мистерии, завязанной на силе, близкой силе поэтов, как это описано в диалоге «Ион». Перед смертью, подводя итог своей жизни, он говорит: «как говорят те, кто сведущ в таинствах, „много тирсоносцев, да мало вакхантов“, и „вакханты“ здесь, на мой взгляд, не иные кто-либо, а только истинные философы» (*Phd.* 69cd)⁸³.

Следовательно, разница между поэтом (и, если следовать логике Гадамера, развивающего мысль Платона, живописцем) и философом, имеющим дело с истинно сущим, с тем самым бытийным процессом, не столь уж велика.

Общие контуры этой идеи уже были изложены Джеймсом Риссером из Университета Сиэтла, который в статье 2002 года «Герменевтика и являющееся слово: долг Гадамера перед Платоном», отмечая, как и мы, огромную роль Платона для герменевтики Гадамера⁸⁴, говорит, что, на первый взгляд, ссылка на греческого философа как на критика классического мимесиса, основан-

⁸¹ Пер. Я.М. Боровского.

⁸² Пер. А.Н. Егунова.

⁸³ Пер. С.П. Маркиша.

⁸⁴ Risser 2002: 217.

ного на подражании, кажется ироничной, ведь сам Платон и является одним из ее родоначальников⁸⁵. Но вместе с тем это понимание мимесиса через отношение к красоте (описанное нами ранее) без особого труда преодолевается⁸⁶.

Тем не менее, существующая по-прежнему путаница объясняет и специфический ход мысли самого Гадамера, вынужденного то прибегать к платоновским образам, ставя их в основу своей бытийной валентности как изображения, так и любого иного рода искусства, то делать ремарки вроде тех, что мы приводили выше. Ведь даже образ с зеркалом, подробно развитый нами ранее, в весьма близком ключе дается уже Платоном в рассматриваемой X книге «Государства» (R. 596e). Однако это по-новому наводит нас на мысль о платоническом видении искусства самого Гадамера, если понимать под ним не прямое следование, а творческое применение в условиях современных реалий, с учетом всей последующей истории философии и размышлений исследуемого философа.

И одним из центральных звеньев здесь будет, конечно, неоплатонизм, который однозначно переосмысливает Платона в вопросе понимания искусства в сторону тех соображений, что были высказаны в «Ионе», «Федре» и «Федоне». Так, Плотин говорит в первой «Эннеаде»: «не от себя красивы подлежащие... тела, но по причастию» (Enn. 1.6.1)⁸⁷. Это причастие имеет отношение к эйдосам, которые усматриваются душой созерцающего через припоминание. Плотин продолжает: «как только она [душа] видит что-нибудь родственное или след родственного, она радуется, трепещет, возносится к нему, вспоминая себя и свое» (Enn. 1.6.2).

Интересно отметить, что похожее представление о Красоте есть и у Платона в «Пире», где словами Диотимы, дельфийской жрицы (вспомним, как он восхвалял этот род людей в «Федре»), описывается своего рода «экзистенциальная диалектика», пути восхождения от частного ко всеобщему, пронизанного светом из-

⁸⁵ Risser 2002: 219.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Здесь и далее «Эннеады» в пер. Т.Г. Сидаша.

начальной Красоты (*Smp.* 201d–212c). Однако у Платона эта мысль как будто не находит своего проявления во всех его произведениях, в том числе поздних. Плотин же ее доводит до конца и распространяет на все искусства.

Что важно, у последнего возникает и возможность того, что Гадамер называет «преобразованием в структуру» и «репрезентацией», несмотря на то, что сам Плотин прямо упомянут всего единожды, в «Эккурсе V»⁸⁸, применительно к понятию источника⁸⁹, связанному с неисчерпаемым «приростом бытия», о котором говорилось и раньше. В трактате под названием «О том, что единое тождественное сущее есть повсюду и разом» Плотин пишет:

что касается первообраза и образа, то если говорить об образах, созданных живописцами, мы скажем, что в этом случае нет производящего их первообраза, но живописец, даже если он пишет автопортрет, не является его подобием, ибо пишет не тело художника или [его телесный] эйдос, который был [в результате] воплощен; [то, что изображено —] это не сам художник, но определенное расположение цветов, о котором следует сказать, что оно создало этот вот образ. Это не есть в собственном смысле творение образа и изображения, какое имеет место в водах, зеркалах или в телах — в этих случаях образ имеет свое существование в собственном смысле слова от предшествующего [первообраза] и от него же возникает (*Enn.* 6.4.10).

Интересно отметить, что описание Плотина почти вплотную подошло к тому, что говорит сам Гадамер даже в самых тонких моментах своего анализа и прояснения отношений между прообразом и изображением. Из этого становится совершенно понятно, в каком фарватере он движется. Интересно, что на это обратил внимание и Жан Гронден, хотя его акцент делается больше на одном понятии эманации⁹⁰. Как мы показали выше, связь здесь оказывается более глубокой и интересной.

⁸⁸ Гадамер 1988: 576.

⁸⁹ Гадамер 1988: 491.

⁹⁰ Grondin 2024: 75.

Заключение

Из всего сказанного можно сделать вывод, что понимание Гадамером искусства на рассмотренном нами примере бытийной валентности изображения основывается на онтологических и, по сути, метафизических основаниях, с опорой прежде всего на Платона и неоплатонизм, а также Гегеля, несмотря на то, что философская герменевтика, по замечанию Жана Грондена, часто мыслится как нечто постметафизическое, если не сказать — антиметафизическое⁹¹. Гронден в своей работе «Метафизическая герменевтика» отмечает, что сам Гадамер в «Истине и методе» фразой: «Бытие, которое может быть понято, есть язык»⁹² делает самое что ни на есть метафизическое умозаключение⁹³. Говоря о герменевтике наук о духе, Гадамер также сообщает, что они в конечном счете возвращают нас к проблемам классической метафизики⁹⁴. Немногочисленность же таких более-менее прямых утверждений, по мнению Грондена, обусловлено влиянием Хайдеггера, отношение которого к метафизике хорошо известно⁹⁵, а также тем завораживающим воздействием на Гадамера, что держало его, судя по имеющимся сведениям, всю его философскую жизнь⁹⁶.

Немаловажной является, как замечает Гронден, и особенность названия, в котором «истина» (Wahrheit) стоит перед «методом» (Methode), хотя, казалось бы, всё должно обстоять ровным счетом наоборот⁹⁷. И это так, учитывая тот факт, что еще во введении Гадамер утверждает первичность опыта истины, проявляемого через искусство и историческое предание⁹⁸, предшествующее и фактически нивелирующее любой строго научный метод

⁹¹ Grondin 2024: 63.

⁹² Гадамер 1988: 548.

⁹³ Grondin 2024: 63.

⁹⁴ Гадамер 1988: 532.

⁹⁵ Grondin 2024: 63.

⁹⁶ Gadamer 1997: 15.

⁹⁷ Grondin 2024: 65.

⁹⁸ Гадамер 1988: 40.

(критике которого, в общем, посвящена вся книга, особенно же первая глава первого раздела первой части)⁹⁹. И это притом, что сам Гадамер, ссылаясь на Макса Шелера и Мартина Хайдеггера, продолжившего эту мысль, критикует понятие «чистого восприятия». В конце первого раздела первой части он пишет:

как учит новейшая психология, в особенности остроумная критика Шелером... в адрес понятия чистого, «обратного раздражению» восприятия, это понятие возникло из теоретико-познавательного догматизма. Его истинный смысл чисто нормативен в той мере, в какой теория обратного раздражения является идеальным конечным результатом отмены всяческих импульсивных фантазий... Но это означает, однако, что определяемое через понятие адекватности раздражению чистое восприятие оказывается по меньшей мере идеальным пограничным случаем¹⁰⁰.

А это значит, что и опыт истины, о котором говорит Гадамер на протяжении всей книги, в том числе его собственный, определяемый не только «Zeitgeist» (духом времени), основан не на некоей объективности, но на индивидуальных условиях и, следовательно, те условные методологические пути, которые возникают позже, как рефлексия над этим, в немалой степени им же и подчинены и, следовательно, это также можно считать в некотором роде метафизической установкой, которой в работе отдается приоритет.

Исходя из этого одним из фундаментальных вопросов остается то, как можно использовать гадамеровскую герменевтику в практическом измерении, будь то философская или иная исследовательская работа. Но это является уже темой иной статьи.

⁹⁹ Гадамер 1988: 44–85.

¹⁰⁰ Гадамер 1988: 136.

Литература

- Богущий, К., (ред.) (1998), *Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада*. Сост. и пер. К. Богущего. Киев: Ирис; М.: Алетея.
- Гадамер, Х.-Г. (1988), *Истина и метод: Основы философской герменевтики*. Пер. М.А. Журиной, С.Н. Земляного, А.А. Рыбакова, И.Н. Буровой под общ. ред. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс.
- Гадамер, Г.-Г. (2000), *Диалектическая этика Платона (феноменологическая интерпретация «Филеба»)*. Пер. О.А. Коваль. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество.
- Гегель, Г.В.Ф. (2000), *Феноменология духа*. Пер. Г.Г. Шпета. М.: Наука.
- Гронден, Ж. (2016), “К композиции «Истины и метода»” (пер. Т.В. Литвин), *Религия. Церковь. Общество* 5: 42–68.
- Дюркгейм, Э. (2018), *Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии*. Пер. В.В. Земсковой под ред. Д.Ю. Куракина. М.: Элементарные формы.
- Петров, А.В. (2003), *Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период*. СПб.: Издательство РХГИ; Издательский дом СПбГУ.
- Фреге, Г. (2000), *Логика и логическая семантика: Сборник трудов*. Пер. Б.В. Бирюкова под ред. З.А. Кузичевой. М.: Аспект Пресс.
- Хайдеггер, М. (1986), “Учение Платона об истине” (пер. Т.В. Васильевой), *Историко-философский ежегодник 1986*: 255–275.
- Хайдеггер, М. (2008), *Исток художественного творения*. Пер. А.В. Михайлова. М.: Академический проект.
- Юнг, К.Г. (1997), *Синхронистичность*. Пер. О.О. Чистякова, Г.А. Бутузова, С.Л. Удовика под общ. ред. С.Л. Удовика. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер.
- Gadamer, H.-G. (1997), “Reflections on My Philosophical Journey” (trans. by R.E. Palmer), in L.E. Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, 3–63. Chicago: Open Court.
- Gadamer, H.-G. (1990), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Grondin, J. (2024), *Metaphysical Hermeneutics*. Bloomsbury Academic.
- Risser, J. (2002), “Hermeneutics and the Appearing Word: Gadamer’s Debt to Plato”, *Studia Phaenomenologica* 2.1–2: 215–229.