

УДК141.319.8+130.2+159.953.34
DOI: 10.18523/2617-1678.2020.5.3-14

Лютий Т. В.

<https://orcid.org/0000-0002-0381-6916>

МІМЕЗИС: АНТРОПОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР ПОВДВОЄННЯ

У статті розглянуто історичні, культурні й антропологічні аспекти мімезису. Вислід провадиться шляхом розгляду концепцій, які розкривають роль подвоєння у людському бутті. За вихідний пункт дослідження взято порівняння доктрин прямого наслідування (Платон) і активної творчої видозміни (Аристотель) із залученням кількох пізньоантичних теорій про перспективи трансформації первісного образу. Подальший аналіз стосується середньовічного тлумачення імітації як причетності до Бога та критики лицедійства як утілення хибних зразків існування. Затим показано, як ренесансна ідея звернення до минулого коригувалася принципом пошуку нового, а Модерн замість буквального копіювання утверджує винахідливість розуму (Декарт) і уміння творити власні взірці для наслідування (Кант). Після обумовлення мімезису проблемою реалізму, наголос зроблено на несвідомих формах взорування (Фройд, Лакан) і системах відтворення соціального панування (Альтюсер). На цій основі знайдено амбівалентні антропологічні властивості мімезису, що призводять до конформізму або навпаки вказують на евристичний потенціал отримання особливого досвіду. Міметичні процеси дають змогу поєднувати різні сторони реальності завдяки виявленню подібності й розрізнення. Тим часом у соціокультурному бутті людина komponує ті подвійності, що уможливають складні переходи поміж світами. Проте осереддям прояву мімезису в розвідці визнано перформанс як ключовий спосіб людської самореалізації. Перформативність пов'язана зі здатністю розігравати схожі та водночас відмінні типи поведінки. Через концепт «філософського перформансу» простежено, як міметичні дії забезпечують вихід за межі усталеності й сприяють утвердженню себе на іншому рівні. Наведені антропологічні значення мімезису не зводяться до безпосереднього дублювання, а сягають змін, які допомагають людині заново осмислювати й формувати себе. Втім перебільшений потяг до уподібнення та симуляції може спричинитися до виродження мімезису в мімікрію, переважно у вигляді пристосуванства. Загалом міметичні процеси містять не лише властивість простого відтворення, а й виказують застосування розважливих трибів мислення, хоч остаточно ними й не вичерпуються.

Ключові слова: мімезис, наслідування, копіювання, відтворення, мімікрія.

Давньогрецьке поняття *мімезис* (μίμησις) породило настільки широке коло тлумачень, що вже не обмежується терміном *наслідування*. Щойно згадавши його, неодмінно доведеться шукати розрізнення між ним і *подібністю*, *копією*, *відтворенням*, *ілюзією* тощо. Та головна непевність залишається щодо того, стосується мімезис хибни чи істини. Труднощі його тлумачення зафіксували ще Платон і Аристотель. Основну відмінність у їхніх підходах можна звести до прояснення:

маємо ми справу з *подібністю* (модель зображення) чи *репрезентацією* (модель театру) (Ліхтенштейн, & Декюльто, 2011, с. 399). Далі спробуємо показати, що друга модель відіграє суттєву роль у людському бутті.

У розвідці Метью Потольскі походження слова *мімезис* виводиться з іменника *мімос*, яким позначають наслідувача, а також перформативний жанр імітування стереотипних рис. Але недоречно редукувати мімезис тільки до безхитрисного

наслідування. Про це свідчать уже перші суперечки щодо його природи. Недарма в ньому бачили загальну схожість і пряму еквівалентність, візуальну чи поведінкову емуляцію, кореляцію між реальним та ідеальним світом і подібне. Приміром, давні статуї богів були не простими відтвореними істуканками, а одним із реальних проявів божества (Potolsky, 2006, p. 16). Водночас уживання слова *мімезис* передбачає, що йтиметься здебільшого про естетику, де в узагальненому вигляді воно позначає мистецьке наслідування або подвосня. Та як часто буває, в такій апроксимації ми неодмінно щось утрачаємо, окреслюючи згаданий феномен лишень механічною імітацією.

Як побачимо, ще в античності мімезис не обмежувався сферою художнього осягання, а набув присутніх антропологічних сенсів і впливав на соціальні та педагогічні процеси. Проте вивчати мімезис як антропологічну функцію краще вдаючись до вислідів його видозмін в історико-культурному континуумі. Тоді, либонь, зрозумілішим стане те, чому, подібно до багатьох явищ культури, він видає свою амбівалентну природу. Тож увиразнимо, чому мімезис здатний обергтися конформізмом або ж навпаки – містити потужний потенціал отримання особливого досвіду зовнішнього світу, Іншого, ба навіть стосовно себе. Зрештою така властивість дає змогу оцінити нетотожне, коли зникає беззастережне дублювання світу (Вульф, 2009). Відштовхнувшись від мімезису як моделі наслідування, прослідкуємо ті його антропокультурні значення в історичному вимірі, які б не обмежувалися винятково ідентичним копіюванням, а демонстрували яскраві видозміни, що дають змогу людині осмислювати себе в кожному епоху.

Наслідування первообразу

У сучасному світі мало кому потрібно пояснювати, що таке креативність, але не всі помічають, як просте відтворення замінило творчість. Однак уже віддавна термін *наслідування* не означав штампованого копіювання й повторення баченого/почутого/зробленого (Татаркевич, 2001, с. 250). Спочатку йшлося про пантоміму як вираження внутрішньої реальності, а потім відбулося зміщення у сферу візуального мистецтва. Перенесення наголосу з театральності на живопис яскраво проявилось в межах платонізму: плутанина з ідентичністю суб'єкта змінилася проблемою ідентичності об'єкта, тобто співвідношенням образу і прототипу. Мімезис почали розглядати не як справжнє буття, а як викривлену подібність, позірність, відступ від істини (Ліхтенштейн, & Декюльто, 2011, с. 400).

Платон уперше потрактував мімезис в історії грецької теорії мистецтва, позаяк йому належить розуміння ідеї, образу, фантому тощо. Хоча, вірогідно, ним активно користувалися й до Платона. У зв'язку з цим говорять про «Гімн Аполону», де йшлося про співців і танцюристів, які вміють наслідувати пісні й танці людей, адже ритуальний танцюрист виражав силу самих богів. Тобто, його дії не зводилися до відтворення, а мали вираз внутрішньої дії, яка мала б збігатися із божественною (Лосев, 2000, с. 454–478). Цей термін пов'язують і з релігійними посвятами-ритуалами богів Діонісу, в яких відчувався екстатичний характер мімезису. Та це значення поволи занепало. Тобто раннє використання цього поняття характеризує міміку живих істот, виражену в голосі чи тілі, й уже пізніше стосується образотворчого мистецтва. Міміка, уподібнення, відтворення, віддзеркалення, відлуння й дотепер розглядають як подобу. Тож в античному мімезисі закладено імітацію досконалості, ідентифікацію з наслідуваним, а врешті *перформанс*. Наслідувати Єдине (котре протиставлялося невизначеності двійки) як нероздільно-множинному вчили ще піфагорійці. Та звільна ця ідея обростала раціоналізованими чи й повсякденними формами. Зокрема, Демокрит твердив, що через наслідування ми навчилися в павука ткацтву, в ластівки – будівництву житла, в солов'я – співу і подібно (Лосев, 1994, с. 59–60). У Сократа, Платона й Аристотеля (можливо, в останнього за деякими винятками) під впливом розвитку малярства й скульптури, наслідування тлумачилося як повторення вигляду речі (Татаркевич, 2001, с. 251). У подальшому проблему загострювало питання: йдеться суто про технічний бік справи чи про вільну творчість?

Платон, підходячи до визначення мімезису в декількох книгах «Держави», не має прямого наміру розкривати його конче з мистецької позиції. Натомість йдеться про ідеал державного устрою, справедливості, природу пізнання, виховання. Коли промовець діалогу Сократ каже про правителів-філософів, зазначається, що мудрість цих громадян полягає у плеканні кращої частини їхньої душі (розуму), чим і належить керуватися. В державі кожен має слідувати принципам власної природи й слугувати благу колективу. Платон пов'язує з мімезисом емоційне вдоволення та хибу на відміну від розумного життя.

Одним із перших смислів Платонового мімезису є навчання. А що малі діти легко вчать, твердить Сократ, то вихователі мусять дбати про добір історій, які викладатимуть: «Хіба ми можемо так легко дозволити, щоб діти слухали і сприймали душею які завгодно і ким завгодно

вигадані міфи..?» (Платон, 2000, с. 63). Порівнюючи міфи з гімнастичними вправами, він висновок: тільки так розвинеш прекрасну душу, котра наслідуватиме вчинки героїв оповідей. Щоб відсіяти всілякі сум'яття душі, Сократ пропонує варіант цензури. Він хоче, аби учителі позбулися безконтрольної імітації (подвійного наслідування) речей, яка вихолощує вихованців. Отже, мімезис постає як надмірний, неприродний і фальшивий. Платон уважає образ нижчим щаблем буття за первообраз (архетип). Бо ж тіні та віддзеркалення тільки копіюють істинну реальність, яку бачить лише розум. Найвищий тип буття не має образу. Тому практиці мімезису мусить передувати спеціальна підготовка. Для Сократа міметичний оповідач – по суті брехун, який примножує неправду. Звідси наслідування постає як явище негативне. З цієї причини поети-наслідувачі мають бути вислані з держави. Так означається суперечність між мімезисом і розумом. Як бачимо, реальність мімезису підважується: «Наслідувальне мистецтво далеке від істини і тому, здається, може відтворювати все, що завгодно, ледь-ледь торкаючись будь-якої речі і народжуючи лише її примарне видиво» (Платон, 2000, с. 302). Імітатори не мають ані знання, ні думки про те, що передають. А сама імітація є другою похідною від справжнього знання й не може вважатися ремеслом. Вона не тільки несправедлива, а й потенційно розбещує. Немов оптична ілюзія, вона веде душу до замішання: «Візьми в руки дзеркало й поводи ним у різні боки – відразу зробиш і сонце, і те, що на небі, і землю, і самого себе, і інші живі істоти... але це буде тільки їхня видимість, а не самі речі, які існують насправді» (Платон, 2000, с. 299). Платон протиставляє мімезис ідеалам мужності й розуму, пов'язуючи його з усім, що було вилучено з тодішнього політичного життя: діти, жінки, раби. Хай там як, а Платонове розуміння мімезису демонструє, що наслідування має антропологічний характер, оскільки саме через нього відбувається передання життєвих форм і суто людського способу існування між поколіннями.

Підсумуємо ще раз позицію Платона. Він майже категорично відокремлює мімезис від усього реального, раціонального й істинного, зводячи його до невибагливої чуттєвої насолоди. Устами Сократа стверджується, що мистецьке наслідування неминує кличе за собою й імітацію поведінки. Через це Сократ воліє контролювати не тільки зміст оповідей, які використовують для освітніх цілей, а й те, як і хто їх розповідає. У результаті мімезис визнається несерйозною грою, що не має нічого спільного зі справжнім знанням. Автори, на кшталт Гомера, провадять

не правдиві історії, а лишень удають. А отже, імітатори зовсім не володіють знанням, або сутністю наслідуваного. Слово не відображає суть, як це вряди-годи робить дзеркало. Воно лиш оздоблює, впливаючи на чуття. Зводячи поезію до сприйняття, Сократ наполягає на тому, що мімезис позбавлений майстерності й не дотичний до трагічної драми. Його варто вважати вторинністю, що пов'язана радше з жіночністю та дитинністю і геть не відповідає суспільним потребам (Potolsky, 2006, р. 18–19, 24–26, 30).

Аристотелева «Поетика» була не менш вагомим джерелом для з'ясування суті мімезису, де подано перегляд концепції Платона. На відміну від учителя, котрий уважав мімезис за щось потенційно оманливе, Стагірит розпізнає в нім особливу здатність зі своїми законами, методами, цілями. Поетичний твір не менш реальний за природний об'єкт, адже має структуру, складові, призначення тощо. Митець, використовуючи фігуру, колір, мелодію, ритм, мову, звісно ж, наслідує, але його імітація провадиться різними засобами в певних комбінаціях. Цікаво, що Аристотель теж наполягає на існуванні певного *прообразу*, з яким потрібно щоразу порівнювати своє сприйняття. Отже, естетичне задоволення отримується від порівняння між образом і (нейтрально-буттєвим) прообразом. Скажімо, зображення гидкого чи потворного може викликати повноцінне відчуття художнього задоволення, а зовсім не відразу. Мімезис, таким чином, тлумачиться динамічно, позаяк в уяві може «прокручуватися» нескінченне число мислимих варіантів. Врешті-решт, наслідування є вродженою людською властивістю: «Людам з дитинства властиво наслідувати, – тим вони від інших живих істот і відрізняються, що дуже здатні до наслідування, завдяки якому вони і набувають перших знань» (Аристотель, 2018, с. 51). Перші знання не лишаються позірним копіюванням, а допомагають далі розмірковувати. Тож мімезис сприяє мисленню. Ба більше, задоволення від мімезису пов'язане з когнітивними процесами. Як слушно зазначає Потольскі, Аристотель припускає, що реалізм зображуваного твору виходить не внаслідок простого відображення зовнішнього світу, а з узгодженості з нормами людської думки.

Одне слово, як і Платон, Аристотель дивиться на мистецтво крізь призму мімезису і так само протиставляє його таким типам пізнання, як наука чи історія, позаяк вони асоціюються з істиною та реальністю. Проте Стагірит таки підважує платонізм, а найбільше в тому пункті, де мімезис нібито протистоїть розуму. Він наполягає: на прикладі трагедії можна побачити, як вправно її творці викликають непрості уявлення, а тим

своєю чергою вдається скеровувати людські вчинки. Тому Аристотель розглядає мімізис як цілком самодостатній засіб. Загалом і поетичне мистецтво важливе саме собою, а не як поверхневий важіль для наслідування: «Завдання поета – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» (Аристотель, 2018, с. 62). Вагомим аргументом філософа стає теза, що мистецтво має власну природу. Гарзд, нехай в основі мистецтв і лежить принцип мімізису, втім вони імітують за допомогою багатьох відмінних інструментів. Або інакше: послуговуються схожими інструментами, щоправда в різних комбінаціях. Отже, не поспішаймо називати митця простим наслідувачем, адже він майстер. На додаток, мімізис допомагає розрізнити жанри та художні стилі. Себто автор схиляється до певного способу наслідування, здійснивши свій художній вибір. Так і діти переймають образи поведінки та заняття дорослих. Усе це скидається на гру, де є конкретна логіка розвитку. Затим вільно стверджувати, що мімізис супроводжується раціональним мисленням, а отже передбачає навчання та задоволення. Аристотель наголошує, що мімізис зовсім не порушує гармонії душі, а є природним чинником людського життя. Сюжет художнього твору є ознакою раціональності мімізису. Тут не просто наслідуються дії, навпаки, вони впорядковані та структуровані для досягнення певних цілей. На відміну від театральної постановки, що пов'язана з видовищем, а в ній Аристотель таки схильний бачити ірраціональні прояви, сюжет формується розумом (Potolsky, 2006, р. 33–38, 40).

Арне Мелберг добре схоплює відмінності поглядів двох класиків на цю проблему (Melberg, 1995, р. 1, 10, 12, 44–48). Він визначає мімізис як повторення, що дублюється, звісно не ідентично, а з відмінностями. Себто для Платона поезія була прикладом непевного й удруге зімітованого знання. Через це засновник ідеалізму, а водночас колишній поет, і сам починає ганити поетів. Втім, Аристотель кардинально змінює Платонове визначення мімізису. Тепер це не кволе наслідування, а неоднозначність. У VI розділі «Поетики» трагічну драму названо вищим видом мистецтва, що визначається як «імітація дії», на відміну від копіювання образу. Аристотелівський мімізис є рушієм активної творчості. В цьому полягає кардинальна відмінність від пасивного наслідування. Якщо Платону залежало на моральних наслідках поезії, то для Стагірита важливий психологічний ефект у вигляді жаху та жалю. Останній перетворює поета на другого творця. А несамовите тремтіння дає людині змогу відшукати шлях до себе.

Як бачимо, мімізис стає творчою зброєю у людських руках.

Тим часом у Плотина ідея мімізису набуває вигляду, коли чуттєве наслідує розумне як саме небо наслідує розум. Взагалі в античності ідея мімізису стає універсальною, адже космічний принцип наслідування має самореферентний характер – постійно відтворює ідею відтворення. Ті ж, хто наслідує життя, але не втілює його цілковито, – кепські, ба навіть шкідливі наслідувачі. Та молитва чи військовий парад, для прикладу, не мають бути відкинуті, бо ж апелюють до сакрального змісту чи плекають доблесть (Лосев, 1994, с. 59, 66–68). Та починаючи від доби еллінізму проводиться відмінність між моделлю митця й ідеєю прекрасного в його свідомості. Так, Цицерон розуміє наслідування як вільне вираження художника. У III ст. н. е. Філострат розрізняє за допомогою фантазії просту копію й творчий витвір. Водночас наслідуванню протиставлялася уява, експресія, натхнення, вигадка тощо (Татаркевич, 2001, с. 253–254).

Якщо у греко-античній традиції було рішуче порушено питання про мімізис, то приклади його широкого застосування на практиці спостерігаються в римську добу. В тодішній літературній освіті принцип *імітації* вважався не якимось нехитрим калькуванням, а чи не найголовнішим методом художнього новаторства. Треба розуміти, що римські творці багато не розводилися щодо того, чи взагалі вартує наслідувати попередні зразки. Здебільшого вони переймалися тим, як було б найкраще їх утілити. А це, безперечно, стосувалося всієї культурної царини. Досить згадати хоча б історію та політику. Однак бути невігядливим наслідувачем старожитніх моделей ще невелика втіха. Як спадкоємцям попереднього досвіду римлянам вдалося підносити високі культурні зразки й довершувати їх відповідно до ідеалів чесноти свого часу. Потольскі показує (Potolsky, 2006, р. 55, 57), як цим авторам вдалося подавати розрізнення між *імітацією* й *емуляцією*, тобто поміж звичайним копіюванням і трансформацією. Виразний приклад дискусії про наслідування подибуємо в Сенеки. У Посланні 84 він радить молодому Люцилію, щоб найкраще читати. Зокрема, уваги заслуговують ті письменники, яким вдається зібрати чимало ідей і моделей наслідування, а з них уже потрібно обирати найбільш цінне, аби далі сконструювати щось нове. Найкращою буде та імітація, що нагадуватиме прототип і водночас відрізнятиметься від нього. Сенека використовує приклади з травленням, коли від засвоєння різних наїдків отримується користь. Або з тваринного царства: «Треба по черзі переходити від одного заняття до другого, треба одне

рівноважувати другим, – аби з того, що ми назбирали за читанням, стилос витворив якусь якість... ми теж повинні наслідувати бджіл – зібране з різних книг розділяти, бо так воно краще зберігається; потім, доклавши старанності й хисту, надати всім тим витягам єдиного смаку» (Сенека, 2017, с. 307–308).

Так само послуговуючись образом бджоли, Гораций створює модель наслідування для інших поетів, а також використовує віск як метафору імітації. Справді, віск може змінити форму та не переінакшує сутності. В оді «До Юла Антонія» Гораций наводить два типи імітації: рабське наслідування, подібне на політ Ікара, котрий удає птаха; і творче перетворення, що нагадує перельоти бджоли з квітки на квітку для вироблення вошини й меду:

Я ж, мов та бджола, що, віддавшись праці
Там, на Матіні,
Пильно мед бере з чебрецю п'яного.
(Гораций, 1982)

Тож людина мусить черпати натхнення з різних джерел. Але найкраща імітація – це та, що відрізняється від своїх початків.

Проте у Середньовіччі ідея наслідування могла прижитися тільки за умови прагнення до світу ліпшого, хоч і невидимого. Ба навіть, якщо наслідування стосується поцейбічного світу, шукати в ньому потрібно слідів вічної краси. А така репрезентація мусить відбуватися винятково символічними засобами. Досягнення людиною вищої досконалості здійснюється через наслідування й уподібнення божественному. Адже ця можливість дається їй через подібність образу й співучасті в божественних атрибутах. Це не взаємодія суто фізичного характеру, а залучення людини в процес спасіння через віру, хрещення й наслідування Христа. Таким чином, у християнстві (а найяскравіше у кападокійців) долається платонічне уявлення про образ як певний гандж: Христос є образом, який за своїм буттям і сутністю не відрізняється від первообразу – Бога-Отця (Бирюков, 2009, с. 40). Вислів *imitatio Christi* демонстрував ідею подоби Сина і Отця, а також людини й Творця. Наслідуючи все, що створене Богом, митець наближається до Господа, проявляючи його велич, а наслідуючи видиме – виражає невидиме. Ця ідея дала змогу вирішити тривалу суперечку щодо іконоборства й виправдати малярську справу, надавши їй теологічного наповнення (Ліхтенштейн, & Декюльто, 2011, с. 403–404).

Міметичний театр і філософський перформанс

Але зазначимо про один важливий момент. Справа в тому, що в Середньовіччі одним із аспектів критики мімезису була християнська

зневага до театрального дійства, яким нібито поширювалися аморальні емоції й дикі пристрасті. Зокрема, Тертуліан у трактаті «Про видовища» (Тертуліан, 1994, с. 277–293) говорить про небезпеку навіть пасивного споглядання лицедійства. Поміркуймо, у чому ж згубність видовиська? Передовсім у тому, що речі використовуються спотворено. Адже вони присвячені богу-демону, а глядач висновує про добро та зло згідно з власними забаганками й пожаданнями, а головне – живе несправжнім життям. Фактично, споглядаючи неподобства видовищ, людина ніби бере участь у них і потурає подібному безчинству. Ще радикальнішими були іконоборці, котрі забороняли зображення (Маковецкий, 2009, с. 152–154). Ще один приклад. У частині VII «Сповіді» Августин розповідає про свого учня Аліпія, котрий піддався небезпекам чуттєвих видовищ: «Він черпав звідтіля божевілля, хоч сам не помічав цього... І він уже не був тією самою людиною, яка шойно прийшла сюди; він став уже одним із юрби» (Святий Августин, 2008, с. 115–118). Відтоді в західній культурі акторів розглядатимуть як потенційних перелесників і заледве не моральних розпусників. Тож у християнській рецепції видовище в певний спосіб викривлює космос, подвоюючи й наслідуючи зло.

Забігаючи наперед, зазначимо, що подібних висновків дійшов у XX ст. Гі Дебор у «Суспільстві видовищ» (Дебор, 1999). У сучасному світі все перетворюється на спектакль (своєрідний рівень репрезентації), але разом втрачає самотність. Урухомлюються мертві форми життя, а суспільні відносини опосередковані образами. Ідучи за марксистською концепцією «товарного фетишизму», коли товари, ніби позбавлені своїх прообразів (як то ми бачили в платонізмі), наділяють якимись містичними характеристиками завдяки обмінній здатності, Дебор показує, як пасивний суб'єкт споглядає цей матеріалізований спектакль (Potolsky, 2006, р. 71–73, 153–154).

Хоча театр і загалом театральність не конче збігаються з поняттям *мімезис*, їх важко відокремити від цієї теорії в тому вигляді, якого вона зазнавала ще з античності. Якщо в мистецтві розрізнення між оригіналом і копією вичерпується відношенням первообразу до імітації, то театральний мімезис проявлений як значущість уявлення для *когось*, а не просто уявлення про *щось*. Тут з'являється *перформативний* компонент, тобто залежність від аудиторії, спостерігача. Адже театр (або ж лекція, шоу, демонстрація, свято) неможливий без глядача. У цьому сенсі театральний мімезис дещо спонтанний, адже народжується завдяки (негласній) соціальній узгодженості, натомість імітація основана на свідомому

використанні конвенцій. Приміром, у сучасних театральних постановках актори вдають, що спілкуються між собою, тим часом аудиторія лишається мовчазною впродовж перформансу. Водночас нема жодних підстав обмежувати театральний мімезис формальною постановкою, бо до світу віддавна прикладається знана метафора західної культури – *Theatrum Mundi* (театр світу), згідно з якою життя уявляється динамічною грою, а кожна людина – актором (як пише Шекспір у II акті, дії 7 комедії «Як вам це подобається»: «*All the world's a stage // And all the men and women merely players*»). Така театралізація світу перетворює саме життя на міметичне видовище (Potolsky, 2006, p. 75–76).

Між іншим, схожий перформативний мімезис був властивий і філософії. Це можна показати на прикладі так званого *філософського перформансу* (Лютій, 2011). Під цей концепт підводиться дії з висловлюваннями, які провокують (потенційного) глядача/читача на особисте осмислення довколишніх ситуацій і явищ. Традиційно ми розмірковуємо про філософію як діалог, для якого навіть необов'язково мати кількох учасників. Це може бути хоча б і розмова з самим собою. Першим філософом діалогу вважається Сократ. Власне кажучи, хоч як це парадоксально щодо згаданої вище критики мімезису, він є також одним із перших перформерів. По-перше, це стосується його зовнішності. Згадаймо, для мистецького перформансу дуже багато важить тіло та його вигляд. Разом з тим, відомо про непоказну зовнішність Сократа. Зокрема, в «Бенкеті» Платона можновладець Алквіад говорить, що Сократ схожий на селена, тобто – демона, сатира, супутника Діоніса, зрештою, міма (Платон, 2005, с. 93). Щоправда, Ніцше називав його принципово немистецькою людиною за відданість діалектиці. Та хто сказав, що для сучасного перформера не важливий раціональний вимір?

Уже сам вигляд Сократа мав візуально подразнювати оточення. На додаток, люди з такою зовнішністю в культурі виконували роль блазня, словом, такого собі трикстера, чия схильність до перформансу видається очевидною. Однак це тільки зовнішня атрибутика. Головною є його метода, насамперед іронія. Вміння жартувати над людською (в тому числі своєю) недолугістю та зарозумілістю. Свої перформанси Сократ влаштував на міському майдані, вступаючи в суперечку з будь-ким охочим. Під час цього дійства він імітував процес народження, точніше, допомагав народитися істині (маевтика). Тобто не виказував істину безпосередньо, а формував можливу оптику для її виявлення. Але Сократ був майстром не тільки, сказати б, діалогового

перформансу. Він чудово давав раду з мовчанням. Той-таки Алквіад говорить, що під час осади Потидеї Сократ (який брав участь у війнах Афін) настільки занурився у самоспоглядання, що простояв майже цілу добу, обпершись на спис (Диоген Лаэртский, 1986, с. 98–107). Ймовірно, цей перформанс було б цікаво спостерігати, особливо зваживши, зокрема, на відому композицію для фортепіано Джона Кейджа «4'33''» (1952), адже рівно стільки тривало «виконання» ним тиші.

Дещо інший вимір ідеї філософського перформансу можна помітити в софістів. Ми звикли допускати, що софізми – це свідомі помилки, які (за аналогією з комп'ютерними вірусами) впроваджуються в мислення своєрідними «інтелектуальними злочинцями» з метою «інтелектуального ошуканства», тобто щоб нас спантеличити. Сократ міг би сказати, що софіст просто імітує істину. Втім, чому б не вивчати помилки нашого мислення? Справді, таке дослідження може продемонструвати лакуни нашої нечулості до того, що говорять нам і про що кажемо ми. Ми вже призвичаїлися також і до словесної еквилібристики на телебаченні в численних ток-шоу, під час яких неможливо з'ясувати, хто бреше, а хто говорить правду. Найкращі «ліки» від такого словоблудства видумав софіст Кратіл, який після слів Геракліта, що в одну й ту саму річку неможливо увійти двічі, взагалі мовчав або тільки багатозначно рухав пальцями, наче дорікаючи Геракліту, що до ріки взагалі увійти неможливо.

Ще більше прикладів перформативності спостерігаємо у так званих сократичних школах. Відомий широкому загалу філософ-кінік Діоген як філософську аргументацію використовував публічні дії й учинки (Диоген Лаэртский, 1986, с. 220–239). Він міг привселюдно справляти природні потреби чи займатися мастурбацією, при цьому приговорюючи: «От так би над голодом панувати». В сонячний день Діоген ходив містом із ліхтарем і казав, що шукає людину. А коли кричав на майдані «Агов, люди, сюди!» й до нього збігався народ, – він розганяв їх патином, приказуючи: «Я ж кликав людей, а не мерзотників». Коли Платон дав визначення: «Людина – це тварина з двома ногами без пір'я», – Діоген обскубав півня й жбурнув йому під ноги зі словами: «Ось твоя людина». Цих прикладів є сила-силенна, а тому не дивно, що знаний сучасний перформер Олег Кулик наслідував приклад Діогена-кініка (від грецького *кінос* – собака) у своїх перформансах «Людина-собака» (цікаво, що в XIX ст. філософ-мізантроп Артур Шопенгавер наприкінці життя прогулювався вулицями Франкфурта, спілкуючись винятково з власним псом так,

ніби тварина його розуміла. А коли собака, була, наслідить після себе, філософ йому говорив: «Ох ти ж і людина!»). Властиво, однією з рис перформансу сучасних і стародавніх кініків є маніфестація свободи, яка, вочевидь, мала би бути не тільки осмислена, а й приміряна до конкретних дій і вчинків людини. Разом з тим вони загострювали питання про межі цієї свободи.

Традиція перформансу не переривалася й у пізніші часи. Щоправда, тут немає тієї філософської оформленості, яка б втілювалася в конкретній персональності. Але на загальнокультурному рівні елементи перформансу були властиві середньовічним містеріям, мандрівним акторам, вагантам і трубадурам чи загалом традиції карнавальної культури, в дійствах якої брали участь клірики й посполиті. Особливої уваги заслуговує постать Франциска Асизького, проповіді-перформанси якого були спрямовані не тільки до людей, а й до соціально відкинутих прокажених або й просто до «братів-круків», «братів-голубів», горобців, зміїв, придорожніх хробаків (Цветочки Святого Франциска, 2000).

У новочасну добу філософських перформансів не поменшало. Чого тільки вартий заклик Канта публічно користуватися власним розумом. Щоправда, робити перформанси починають витонченіше, з використанням вербальних засобів, які за визначенням уважаються ніби лише супровідним елементом. Приміром, Ніцше експериментує зі стилями, словами, філософує молотом, провокує читача, вдягає маски, вимагає уподібнюватися зірці, яка танцює, називає себе динамітом тощо. Все це ознаки перформансу, який відбувається на сторінках праць і в людській уяві. Інша справа, що знайшлися виконавці до буквального прочитання подібних закликів і почали ставити експерименти на мегарівні, наприклад, із перебудови світу чи конвеєрного знищення людей.

Хоча традиційний перформанс у сфері знання не зникає (згадаймо, як на прохання фотографа Альберт Айнштайн висолоплює язика), втім виникає специфічна особливість: ознаки перформансу оприявнюються в мові. Зокрема, Людвіг Вітгенштайн звернув увагу, що мова розвивається за цілком несподіваними сценаріями, уподібнюючись до того, що він назвав «мовними іграми». Це не ситуація, коли нам хочеться трохи розважитися, побавитися в перформанс, виукуючи слова. Натомість це виконання й віддавання наказів, описи предметів, інформація й міркування, вигадки, гра в театрі, спів, жарти, розв'язування задач, переклад і таке інше. Це дало підстави Джону Остину виокремлювати перформативи в людській мові, які відображають рівно-

значність виконання дії (Остин, 2006, с. 264). Наприклад, коли під час шлюбної церемонії хтось говорить: «Я згоден взяти цю жінку за дружину!». Або, тримаючи на верфі келих із шампанським, капітан виголошує: «Називаю цей корабель “Королева Єлизавета”».

Однак висловлене в мові – не панацея. Позаяк почасти ми втрапляємо в ситуації, коли мова нам зраджує. Не тотожна вона й актам мислення. Щоби виникла думка, постійно наполягав Мераб Мамардашвілі, мусять бути виконані якісь невлімові умови. Проблему мислення він пов'язував із тривалим подоланням ситуації доконаного стану речей, коли непомітно для нас наші ж думки можуть набувати подоби мислення (Мамардашвили, 2000, с. 15). Тоді важливим моментом мислення стають несподівані речі, як-от кінетична мова (мова жестів), що є важливим фактором смислотворення. Приміром, Алексей Лосев виокремлював певні «танцювальні структури» деяких філософських текстів (Лосев, 1988, с. 209). Дві його аспірантки за допомогою танцювальних рухів якось спробували відобразити сюжет Платонового діалогу «Парменід».

Імітація, оригінальність, реалізм

Тож якщо театралізації знадобилося чимало часу, аби відновити функцію креативного відображення дійсності, а малярству, яке достеменно наслідує дійсність, подолати тлумачення, на кшталт «мавпування істини», то надалі теорія наслідування знову потребувала тлумачень.

Часи Відродження, вже навіть з огляду на саму назву цієї доби, пов'язують із періодом, коли імітацію зараховують до провідних принципів функціонування культури: в науці, освіті, літературі. Можна казати, що практика наслідування стає засобом відродження, завдяки якому видатні зразки минулого потрапляють у сучасність. Так, герой Сервантеса наслідує персонажів рицарських романів. Але він настільки захоплюється ними, що мало не буквально населяє ними реальність: «Його уява переповнилась різними химерами, вичитаними з тих книжок: чарами та чварами, битвами та боями, викликами та ранами, зітханнями та коханнями, розлуками та муками і всякими такими штуками. Всі ті несвітлені вигадки так убилися йому в тямку, що він мав їх за щирісіньку правду» (Сервантес, 2005, с. 23). Він плутає вітряки з велетнями, а в селянці-працівниці бачить шляхетну Дульсінею. Щось подібне спостерігаємо у випадку, коли Данте зустрічає в пеклі перелюбну закохану пару Паоло й Франческу, які потрапили у вир фатальної пристрасті. Франческа розповідає, що читання артурівського роману про Ланселота спричинилося

до ефекту наслідування, коли вона та її коханець удалися до перелюбу (Potolsky, 2006, р. 60–61).

Ми прочитали, як тремтів коханець,
 Бо вперше в губи цілував самі, –
 І цей от, мій незмінний співвигнанець,
 Мені вуста торкнув, з жаги німий...
 (Данте, 2006, с. 46)

Так само ранні прозеліти наполягали, що саме цим методом перспективи можна поліпшити нереалістичні твори Середньовіччя. Альберті, який і запропонував порівнювати картину з відчиненим вікном, проголошував природу каноном краси (хоча він каже, що краєвид за вікном відкривається радше на історію), а Леонардо бачив високу майстерність у найвищій відповідності наслідуваній речі. Але не всяке наслідування гідне мистецтва, а тільки добре, що передбачало цілий діапазон: від артистичної уяви до наслідування самих законів природи чи культури. Отож, що передовсім треба наслідувати – ідею чи природу, зовнішню подібність або внутрішню особливість? Є така бувальщина про давньогрецького художника Зевксида, що намалював дві картини: на одній зобразив виноград, дзьобати який зліталися птахи, на другій – вродливих кротонських дів. Перша картина апелює до реального відтворення, друга – до інтелектуального судження. Образ і уявлення тут розведені. Власне, в живописі та поезії спостерігаються неоднакові типи наслідування, бо слово нетотожне образу. Недарма Джованні Піко делла Мірандола говорив про свободу поета перевершувати минуле. Так *imitatio* трансформується на *inventio* (Ліхтенштейн, & Декюльто, 2011, с. 404–407).

Поволі в модерну добу виникали нові візії, коли імітацію вже вважали застарілим ідеалом. Декарт починає своє «Міркування про метод» із детального опису відмови від влади старих приписів: «Що стосується інших наук, то, оскільки вони *запозичують* (курсив мій. – Т. Л.) свої принципи з філософії, я вважав, що на таких слабких засадах не можна побудувати нічого міцного» (Декарт, 2001, с. 22). Він хоче понизити в методологічному статусі наслідування як культурну модель. Давнина перетворюється на тягар, а ніяк не джерело натхнення. У нього спостерігається цікаве порівняння між ідеєю і образом. Останній тлумачиться не в термінах подібності, а знаку, бо зображення не конче визначається схожістю, як-от гравюра. Логіки Пор-Роялю поглибили цю концепцію. Скажімо, в Євхаристії хліб і вино є знаками, що репрезентують Христове тіло. Так само і Джуліо Манчині ототожнив живопис із зображенням, а портрет – із подібністю, класифікувавши його як нижчий із жанрів. Відтак Ніколя Пусен наполягатиме, що мета

мистецтва – в наслідуванні задоволення, а Жан-Батист Расин – що в здатності подобатися і зворушувати. Не варто тут припускати заперечення мистецької пізнавальності, позаяк Жан де Лафонтен говорить про одночасність насолоди та пізнання (Ліхтенштейн, & Декюльто, 2011, с. 406–408).

Та це не означає, що нове геть не передбачало наслідування. Археологічні розкопки Помпеїв дали поштовх новому інтересу до античного світу. Після чого німецький історик мистецтва Йоганн Йоахім Вінкельман у нарисі про імітацію грецьких творів наполягав на наслідуванні стародавніх: «Єдиний шлях для нас зробитися великими і, якщо можливо, незрівнянними – це наслідування античності, а висловлена кимось думка про Гомера, що лише той навчиться ним захоплюватись, хто навчився його розуміти, стоїть також мистецьких творів античності, а особливо давніх греків» (Вінкельман, 1990, с. 25). Отже, дарма наслідувати знічев'я, важливо досягти тих висот, які підкорилися древнім. Вивчаючи стародавні артефакти, Вінкельман доходить висновку: грекам вдалося побачити природну красу повніше. Тому тим, хто нині вдається до мімесису, треба лише починати з нього, але довершувати чимось своїм (Potolsky, 2006, р. 66).

Щоправда, це не завадило Кантові при визначенні поняття геніальності відмовитися від духу наслідування. Геніальні твори, говорить він, не можуть ставати прикладами для імітації з боку іншого генія. Для цього кепського типу діяльності Кант використовує термін *Nachäffung* (сліпе наслідування). Ось чому, приміром, Гомер може ставати лише натхненником для генія, а не джерелом якогось методу. Згідно з Кантом, «генія належить цілком протиставити *духові наслідування*» (Кант, 2007, с. 144). А це означає, що геній вирізняється самотутністю, сам творить правила та зразки, на які будуть взоруватися. Ті, хто безоглядно копіює витворене генієм, однозначно не потрапляють під таке визначення (Potolsky, 2006, р. 67). В німецькій традиції здійнялася ціла суперечка. Вінкельман і Гердер прагнули розрізнити *наслідування* (*nachahmen*) і *копіювання* (*kopieren*), щоб уникнути рабського калькування. Жан Поль натомість наполягає на їхній близькості. Готгольд Ефраїм Лесинг виступає проти буквального застосування наслідування, позаяк тоді абищо буде мистецтвом. Тим часом Август Шлегель пропонує терміни *формування* (*bilden*) і *представлення* (*darstellen*) (Ліхтенштейн, & Декюльто, 2011, с. 413–414).

Наприкінці XVIII ст. стало помітнішим зниження статусу *imitatio*, адже тільки-но починалося зародження ери авторського права й інтелек-

туальної власності. Ідея *copyright* пізніше наново визначає імітацію як ледве не форму злодійства. Приходив час, коли зникало партнерство з гігантами минулого й починалася боротьба з попередником за право власного голосу. Наслідування знову ставало ознакою слабкості. Однак воно й далі продовжує бути ознакою високої й масової культури. Ми живемо у світі, де авторство передбачає винагороду за використання інтелектуальної власності. А з позицій захисту авторського права пряме копіювання без належного покликання розглядається як форма плагіату й інтелектуального піратства. Наслідування якщо не засуджується відверто, то принаймні не заохочується, а отже відбувається занепад імітації, а натомість піднесення унікальності. Оригінальність поволі стає значущістю. Погляд у минуле тепер небезпечний, адже якщо щось учепиться в пам'ять або несвідоме, а потім в якийсь спосіб проявиться, важко буде говорити про першість (Potolsky, 2006, p. 69).

А як же бути з правдивим зображенням дійсності? Беручи до уваги проблему реалізму, Потольскі зазначає, що в XIX ст. романісти захоплювалися ідеєю правди. Фотографія стала «більш правдивою», ніж живопис, але за нею прийшли кінематограф і віртуальна реальність. Кожен із цих винаходів нібито поліпшив людську здатність відтворювати світ – бачити й переживати. Саме цей художньо-технологічний поштовх увесь час обертається навколо ідеї мімезису. До того ж ми знаємо, що технічні засоби відображення теж нерідко використовують для маніпулятивних цілей. Однак існує чимало культур, скажімо ісламська, де висловлюється заборона на реальне зображення життя живих істот. Багато східних культур (японська, китайська) не роблять розрізнення між мистецтвом і реальністю, як це в західній культурі ведеться від Платона. В цих культурах мистецтво переплітається з ритуалом або буденністю. Порівняймо: Данте був переконаний, що зображує реальність, яка очікує на всіх по смерті, ведучи свого читача до надприродних ландшафтів пекла, чистилища та раю. Хоча неважко переконатися, що його реальність і, для прикладу, художників-передвижників суттєво відрізняються. Літературний і мистецький реалізм XIX ст. виражав повсякдення, уникаючи надприродного. З іншого боку, наукова фантастика намагається зобразити нереальне реалістичними засобами, а магічний реалізм Маркеса закидає персонажів у дивні ситуації. В обох випадках маємо якусь знайому надреальність. В цьому й полягає своєрідний парадокс реалізму (Potolsky, 2006, p. 93–96).

Німецький дослідник літератури Ерих Авербах порівнює способи змалювання дійсності в Гомеровій «Одисей» і в історії з Аврамом у книзі Буття (Ауэрбах, 1976). Він подає два типи мімезису. В першому персонажі оприявнюють внутрішній світ, ніби розгортаючи його назовні. Виникає щось на кшталт рельєфного зображення. У другому – все достоту навпаки. Залишається чимало непрявленого, образи схематичні: читачеві доводиться самостійно їх конструювати. Незрозуміло, що ж урухомлює Аврамову думку. Чим зумовлене його рішення принести в жертву Богові сина і навіть взагалі вимагати такої жертви – все це може стати предметом багатьох міркувань, як-от у К'еркегора. Психологічні портрети героїв Гомера допомагають розкрити перед нами широку просторову картину. Натомість біблійні герої вхоплюються через символи часу, долі та свідомості. Таким чином, Авербах знайомить нас із описово-чуттєвим реалізмом греків і біблійним внутрішньо-психологічним реалізмом. Класичну традицію можна пов'язати з раціональним зображенням, а біблійну – з потребою витлумачення (Potolsky, 2006, p. 105–106). Зрозуміло, що реалізм, попри назву, не може претендувати на пряме відтворення зовнішньої/внутрішньої реальності.

Щоправда, в другій половині XIX ст. Шарлю Бодлеру й Оскару Вайлду це не завадило поставити під сумнів ідею реалізму в мистецтві та літературі. Вони зробили наголос на тому, що завдання мистецтва полягає в пошукові краси, а не відтворенні дійсності. Так, Бодлерові не до вподоби реалізм фотографії, позаяк ним аніяк не досягається мистецький задум. Щодо звернення до минувшини в малярстві він пише: «Художники репрезентують минуле, тоді як сьогодні я хотів би звернутися до живопису, який відображає звичай теперішнього» (Бодлер, 2017, с. 141). Філософи не відставали в цій критиці наслідування. Маркс і Ніцше розглядають безліч способів наслідування людьми моделей поведінки й думок минулого, критикуючи життя, що визначається такими настановами (Potolsky, 2006, p. 108, 117).

Виразні риси мімезису простежуються у психоаналізі, та вже з іншим акцентом. Ця практика допомагала зрозуміти несвідомі сили, що неабияк визначають людську поведінку. Наприклад, відкривається можливість інтерпретувати шляхи, якими мимоволі рухаються невротичні прояви, імітуючи пригнічене минуле. Так само, нерідко ми протягом усього життя несвідомо копіюємо свої або чужі сценарії. Фройдове формулювання комплексу Едипа допомагало прослідкувати,

як відбувається ототожнення з батьком або розвиваються прагнення до матері. На протиположності фрейдистській схемі, Жак Лакан подає альтернативне пояснення походження Я. В обох випадках ідеться про моделі для наслідування. Але Лакан заглядає ще раніше. Перед ототожненням з батьками, дитина взорується на власне зображення. Цю первісну тождсамість Лакан називає *стадією дзеркала*: у віці 6–18 місяців немовлята починають розпізнавати свої віддзеркалення (Лакан, 1997). Так здійснюється перше міметичне співвідношення між особою, що тільки-тільки розвивається, та її дзеркальним зображенням. Перш ніж ідентифікуватися з батьками та наслідувати їх, відбувається рефлекторне вгадування себе. Тож образ у дзеркалі видається цілісним і повноцінним, символізуючи психічну непорушність Я (Potolsky, 2006, р. 119, 122, 125–126). Зрештою, в підході Лакана виокремлюється низка несвідомих чинників, які сприяють наслідувальному потягам до: материнських грудей, відлучення від яких згодом спричиняє мало не тугу за світовою гармонією; наслідування не тільки батьків, а й себе через самоспоглядання і встановлення єдності з собою; орієнтації на старшого брата чи сестру в суперництві з ними й бажанні перевершити (Вульф, 2009, с. 37–41).

У продовження цієї теми Луї Альтюссер припускає, що стадія дзеркала має наслідки також і для соціально-політичного життя. На протиположності Марксовому визначенню ідеології як хибної свідомості й оберненого зображення світу, він бачить у ній уявне відношення індивідів до реальних умов їхнього існування. Суб'єкти несвідомо визначають себе як вільних дієвців панівного соціального порядку. Тобто спочатку відбувається психологічне формування Я, а згодом ідеологічне оформлення суб'єкта на соціальному й політичному рівні (Potolsky, 2006, р. 128). «Роль державного репресивного апарату як репресивного апарату по суті полягає в забезпеченні силою (фізичною чи ні) політичних умов *відтворення* (курсив мій. – Т. Л.) виробничих відносин, які, врешті-решт, є відносинами експлуатації. Державний апарат не тільки відіграє значну роль у відтворенні самого себе..., а й, насамперед, за допомогою репресій... він забезпечує політичні умови діяльності державних ідеологічних апаратів» (Альтюссер, 2010). Так само Макс Горкгаймер і Теодор-Візенгрунд Адорно показали, як певні форми мімікрії призводять до масових форм існування. На їхню думку, всяке самозречення має відтінок мімікрії. Бо людське Я зростає у наполегливому протистоянні всякому пригнобленню (Хоркхаймер, & Адорно, 1997, с. 225).

Вальтер Беньямін за допомогою спогадів про дитинство, що зафіксовані в речах, образах, відчуттях, місцях, двориках, будівлях, розкриває їхнє значення для саморозвитку. Виникає якесь магічне сприйняття одухотвореного світу, здатного відповідати рівню дитини. Подібні міметичні процеси перетворюються на встановлення відносин між собою і світом. Отакі відлуння супроводжують нас протягом усього життя: «Маленькі сходинки, вестибюлі, підперті колонами, фризи з архітрави у віллах зоологічного саду вперше завдяки нам були виражені у слові» (Беньямін, 2002, с. 137). Знову-таки, якщо Беньямін вивчає міметичні процеси на індивідуальному рівні, то Норберт Еліас уже на основі дослідження цивілізаційного процесу показував, як буржуазія наслідувала аристократичні жести, мову, переймаючи й видозмінюючи їх (Еліас, 2003).

Мімізис і перформанс у людському бутті

Сучасний дослідник історичної антропології Кристоф Вульф доводить (Вульф, 2009, с. 14–20, 42–47, 73), що міметичні процеси допомагають поєднувати різні світи шляхом одночасного бажання уподібнюватися й відрізнитися. Соціальне різноманіття й утримується на такій подвійності. Не існує буквально ідентичних дій, адже відбиток завжди поміщається в нове середовище, відтворюючи нову ситуацію. Людині в пригоді стає її уява й можливість творити власний світ, який дає змогу включатися в соціум. Так само і перформативність, ритуальність, ігрова випадковість. Цими засобами розігруються різні типи поведінки, часом схожі та водночас інші. За допомогою жестів світ ніби підкоряється, одомашнюється, робиться своїм. Рухи та пози підкріплюються настроями, танцем, мовою, посиляють повідомлення, прочитуються, змінюють значення, інтерпретуються. З цього можна виокремлювати цілі ритуали, або форми репрезентації, що єднають людину з соціокультурним виміром і поєднують суперечливе.

Міметичні процеси (Вульф, 2009, с. 26, 29) дають змогу виходити за межі свого світу, своєї усталеності та персональності, розпізнавати інших, реалізовувати свої прагнення й знову вибудовувати зв'язок із минулим досвідом. Навряд чи ми маємо справу з чистою імітацією, оскільки все перелічене вище потребує неабиякої винахідливості, креативності. Разом із тим годі говорити, що людина не зникає до певних форм наслідування. Помічається потяг до уподібнення, відтворення та симуляції. І тоді мімізис вироджується в мімікрію, що виражається в формі пристосування. Отже, міметичні процеси мають

не лише властивість до копіювання, а й виявляють раціональні моделі мислення, хоч і не вичерпуються ними. Мімесис ніби дає людині змогу мати розширення самої себе, створюючи можливі світи: виходити за межі себе й «впускати» в себе зовнішній світ без цілковитого розчинення в ньому. Так формуються персональний, психічний, сексуальний, тілесний, чуттєвий, соціальний рівні.

Один із показових випадків мімесису – це історія про вплив на створення символічних моделей, які відіграватимуть ключову роль в осмисленні світу іншими (Вульф, 2009, с. 62, 72). Мімесис – це не просто копіювання, а неодмінно

креативне наслідування, створення образу й відмінності. Він перетворюється на особливу форму комунікації, процес усталення соціальних інститутів, норм і цінностей, сприяє поліцентричній усталеності суб'єкта, урізноманітнює досвід людини. Адаже навіть повторно виконаний жест сприяє новому тлумаченню. Але це ще й амбівалентний феномен. Однак, завершуючи, важливо наголосити, що нехай мімесис завжди має справу з повторенням, крім усього, він постає як місце зустрічі двох протилежностей, пов'язаних між собою в акті мислення, за яким лишається місце для вирішення та дії щодо пошуку схожості чи відмінності.

Список посилань

- Альтюссер, Л. (2010). Идеология та державні ідеологічні апарати. В *Спільне*, № 3: Політика освіти. Отримано з <https://commons.com.ua/uk/ideologiya-ta-derzhavni-ideologichni-aparati>.
- Аристотель. (2018). *Поетика*. Харків: Фоліо.
- Ауэрбах, Э. (1976). *Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе*. Москва: Прогресс.
- Беньямін, В. (2002). Берлінське дитинство на зламі ХХ сторіччя. В В. Беньямін, *Вибране* (с. 136–207). Львів: Літопис.
- Бирюков, Д. (2009). «Образ», «подобие», платонизм, христианство и учение подобосущников. В *Подобие и подражание в средневековой культуре. Сборник статей* (с. 33–56). Санкт-Петербург: Философский факультет СПбГУ.
- Бодлер, Ш. (2017). Краса, мода і щастя. В Ш. Бодлер, & В. Беньямін, *Парижський сплін. Есе*. Київ: Комубук.
- Вінкельман, Й. Й. (1990). Пояснення думок про наслідування грецьких творів у живописі й скульптурі. В Й. Й. Вінкельман, *Про художній ідеал прекрасного* (с. 60–89). Київ: Мистецтво.
- Вульф, К. (2009). *К генезису соціального. Мімесис, перформативність, ритуал*. Санкт-Петербург: Интерсоцис.
- Горацій. (1982). До Юла Антонія. В Горацій, *Твори*. Київ: Дніпро. Отримано з http://ae-lib.org.ua/texts-c/horatus_odes_ua.htm.
- Данте Аліг'єрі. (2006). *Божественна комедія*. Харків: Фоліо.
- Дебор, Г. (1999). *Общество спектакля*. Москва: Логос.
- Декарт, Р. (2001). *Міркування про метод, щоб правильно спрямовувати свій розум і відшукувати істину в науках*. Київ: Тандем.
- Диоген Лаэртский. (1986). *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Москва: Мысль.
- Еліас, Н. (2003). *Процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження*. Київ: Видавничий дім «Альтернативи».
- Кант, І. (2007). *Естетика*. Львів: Аверс.
- Лакан, Ж. (1997). Стадия зеркала и её роль в формировании функции Я. В Ж. Лакан, *Инстанция буквы или судьба разума после Фрейда* (с. 7–14). Москва: Логос.
- Ліхтенштейн, Ж., & Декюльто, Е. (2011). Мімесис. В *Європейський словник філософії*. Київ: Дух і Літера.
- Лосев, А. (1988). *Дерзание духа*. Москва: Рипол Классик.
- Лосев, А. (1994). *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития* (Кн. 2). Москва: Искусство.
- Лосев, А. (2000). *История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ».
- Лютій, Т. (2011). Філософія і перформанс. *Коридор*. Отримано з http://old.korydor.in.ua/texts/337-Filosofiya-ta-performans?fbclid=IwAR0s50_Dz4S2TbmG_AsrWgbRt-Ccl9cysq9MnNnGe0LlmextDR_XiEJgC0Y.
- Маковецкий, Е. (2009). Мимесис и зрелище. В *Подобие и подражание в средневековой культуре. Сборник статей* (с. 151–185). Санкт-Петербург: Философский факультет СПбГУ.
- Мамардашвили, М. (2000). *Эстетика мышления*. Москва: Московская школа политических исследований.
- Остин, Д. (2006). Перформативные высказывания. В *Три способа пролить чернила* (с. 262–281). Санкт-Петербург: Алетейя.
- Платон. (2000). *Держава*. Київ: Основи.
- Платон. (2005). *Банкет*. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету.
- Святий Августин. (2008). *Сповідь*. Львів: Свічадо.
- Сенека, Л. А. (2017). *Моральні листи до Люційя*. Львів: Априорі.
- Сервантес, М. де. (2005). *Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі*. Київ: Дніпро.
- Татаркевич, В. (2001). *Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання*. Київ: Юніверс.
- Тертуллиан. (1994). О зрелищах. В Тертуллиан. *Избранные сочинения* (277–293). Москва: Издательская группа «Прогресс», «Культура».
- Хоркхаймер, М., & Адорно, Т. В. (1997). *Диалектика Просвещения: философские фрагменты*. Москва; Санкт-Петербург: Медиум, Ювента.
- Цветочки Святого Франциска Ассизского*. (2000). Санкт-Петербург: Амфора.
- Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. New York: Cambridge University Press.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. New York, London: Routledge.

References

- Altiusser, L. (2010). Ideolohiia ta derzhavni ideolohichni aparaty. In *Spilne*, № 3: Polityka osvity. Retrieved from <https://commons.com.ua/uk/ideologiya-ta-derzhavni-ideologichni-aparati> [in Ukrainian].
- Aristotel. (2018). *Poetyka [Poetics]*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Auerbah, Je. (1976). *Mimesis. Izobrazhenie dejstvitel'nosti v zapadnoevropejskoj literature [Mimesis. The image of reality in Western European literature]*. Moskva: Progress [in Russian].
- Beniamin, V. (2002). Berlinske dytynstvo na zlami XX storichchia [Berlin childhood at the turn of the twentieth century]. In V. Beniamin, *Iybrane* (pp. 136–207). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Biryukov, D. (2009). “Obraz”, “podobie”, platonizm, hristianstvo i uchenie podobosushnikov [“Image”, “Likeness”, Platonism, Christianity, and the teachings of likeness of the essence. In Likeness and imitation in medieval culture. Digest of articles]. In *Podobie i podrazhanie v srednevekovoj kul'ture. Sbornik statej* (pp. 33–56). Sankt-Peterburg: Filozofskij fakul'tet SPbGU [in Russian].
- Bodler, Sh. (2017). Krasa, moda i shchastia [Beauty, fashion and happiness]. In Sh. Bodler, V. Beniamin, *Paryzkyi splin. Ese*. Kyiv: Komubuk [in Ukrainian].
- Cvetochki Svjatogo Franciska Assizskogo [Flowers of St. Francis of Assisi]*. (2000). Sankt-Peterburg: Amfora [in Russian].

- Dante Alighieri. (2006). *Bozhestvenna komediia [Divine comedy]*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Debor, G. (1999). *Obshchestvo spektaklja [The Society of the Spectacle]*. Moskva: Logos [in Russian].
- Dekart, R. (2001). *Mirkuvannia pro metod, shchob pravylno spriamovuvaty svii rozum i vidshukovuvaty istynu v naukakh [Discourse on Method to correctly guide your mind and seek out the truth in the sciences]*. Kyiv: Tandem [in Ukrainian].
- Diogen Lajertskij. (1986). *O zhizni, uchenijah i izrechenijah znamenityh filozofov [On the life, teachings and sayings of famous philosophers]*. Moskva: Mysl' [in Russian].
- Elias, N. (2003). *Protses tsyvilizatsii. Sotsiohenetychni i psykohenetychni doslidzhennia [The process of civilization. Sociogenetic and psychogenetic research]*. Kyiv: Vydavnychi dim "Alternatyvy" [in Ukrainian].
- Horatsii. (1982). Do Yula Antonii [To Anthony]. V Horatsii, *Tvory*. Kyiv: Dnipro. Retrieved from http://ae-lib.org.ua/texts-c/horatus_odes_ua.htm [in Ukrainian].
- Horkhajmer, M., & Adorno, T. V. (1997). *Dialektika Prosveshhenija: filosofskie fragmenty [Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments]*. Moskva; Sankt-Peterburg: Medium, Juventa [in Russian].
- Kant, I. (2007). *Estetyka [Aesthetics]*. Lviv: Avers [in Ukrainian].
- Lakan, Zh. (1997). Stadija zerkala i ejo rol' v formirovanii funkicii Ja [Stage of the mirror and its role in the formation of the function of I]. V Zh. Lakan, *Instancija bukvy ili sud'ba razuma posle Frejda* (pp. 7–14). Moskva: Logos [in Russian].
- Likhtenstein, Zh., & Dekiulto, E. (2011). Mimesys [Mimesis]. In *Yevropejskyi slovnyk filosofii*. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Liutyi, T. (2011). Filosofia i performans [Philosophy and performance]. *Korydor*. Retrieved from http://old.korydor.in.ua/texts/337-Filosofiya-ta-performans?fbclid=IwAR0s50_Dz4S2TbmG_AsrWg-bRt-Cc19cysq9MnNnGe0LmextDR_XiEJgCOY [in Ukrainian].
- Losev, A. (1988). *Derzanie duha [Boldness of spirit]*. Moskva: Ripol Klassik [in Russian].
- Losev, A. (1994). *Istorija antichnoj jestetiki. Itogi tysjacheletnego razvittija [History of ancient aesthetics. The results of millennial development]* (Vol. 2). Moskva: Iskusstvo [in Russian].
- Losev, A. (2000). *Istorija antichnoj jestetiki. Aristotel' i pozdnjaja klassika [History of ancient aesthetics. Aristotle and the late classics]*. Har'kov: Folio; Moskva: OOO "Izdatel'stvo ACT" [in Russian].
- Makoveckij, E. (2009). Mimesis i zrelishe [Mimesis and spectacle]. In *Podobie i podrazhanie v srednevekovoj kul'ture. Sbornik statej* (pp. 151–185). Sankt-Peterburg: Filosofskij fakul'tet SPbGU [in Russian].
- Mamardashvili, M. (2000). *Jestetika myshlenija [Aesthetics of thinking]*. Moskva: Moskovskaja shkola politicheskikh issledovanij [in Russian].
- Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. New York: Cambridge University Press.
- Ostin, D. (2006). Performativnye vyskazyvanija [Performative statements]. In D. Ostin, *Tri sposoba prolit' chernila* (pp. 262–281). Sankt-Peterburg: Aletejja [in Russian].
- Platon. (2000). *Derzhava [Republic]*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Platon. (2005). *Benket [The Symposium]*. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universtyetu [in Ukrainian].
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. New York, London: Routledge.
- Seneka, L. A. (2017). *Moralni lysty do Liutsyliia [Moral letters to Lucilius]*. Lviv: Apriori [in Ukrainian].
- Servantes, M. de. (2005). *Premudryi hidalgo Don Kikhot z Lamanchi [The wise hidalgo Don Quixote of La Mancha]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Sviatyi Avhustyn. (2008). *Spovid [Confession]*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Tatarkevych, V. (2001). *Istoriia shesty poniat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetyчне perezhyvannia [History of six concepts: Art. Wonderful. Form. Art. Reproduction. Aesthetic experience]*. Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
- Tertullian. (1994). O zrelisshah [About spectacles]. In Tertullian, *Izbrannye sochinenija (277–293)*. Moskva: Izdatel'skaja gruppa "Progress", "Kul'tura" [in Russian].
- Vinkelman, Y. I. (1990). Poiasnennia dumok pro nasliduvannia hretskykh tvoriv u zhyvopysi y skulpturi [Explanation of ideas about imitation of Greek works in painting and sculpture]. In Y. I. Vinkelman, *Pro khudozhnii ideal prekrasnoho* (pp. 60–89). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Vul'f, K. (2009). *K genezisu social'nogo. Mimesis, performativnost', ritual [To the genesis of the social. Mimesis, performativity, ritual]*. Sankt-Peterburg: Intersocis [in Russian].

Taras Lyuty

MIMESIS: ANTHROPOLOGICAL AND CULTURAL DIMENSION OF DOUBLING

The article deals with the historical, cultural and anthropological aspects of the notion of mimesis. It is often considered to be an aesthetic phenomenon and a signified imitation or a doubling. However, such simplification cannot be justified in all instances. Something is always lost when trying to reduce mimesis to simple mechanical imitation. In antiquity, mimesis was not confined to aesthetics but acquired anthropological significance and had an impact on social or pedagogical processes. In this study, mimesis plays, primarily, an anthropological function. It means that, like many other cultural phenomena, mimesis is most ambivalent, as it is capable of leading to conformism, or vice versa, it can have a powerful heuristic potential for a certain experience. Plato and Aristotle looked at art through the prism of mimesis and contrasted it with such types of cognition as science and history, since they were associated with truth and reality. However, Stagirite criticizes Platonism. In his view, mimesis does not radically confront the mind. Mimetic processes allow us to connect different worlds with the ability to imitate and to be different. Such diversity is formatting the core of social life. People can use the imagination and the ability to create their own worlds, which allows them to join the society. Varieties of mimesis are performance, ritual, and gesture. They all allow us to play different types of behavior, similar and at the same time different. Mimetic processes help to reach beyond the world, to recognize others, to realize their aspirations, and to re-build experience. However, sometimes a person is not used to certain forms of imitation. Then there is a desire for weak reproduction and simulation, and then mimesis degenerates into mimicry, which is expressed in the form of adaptation. Thus, mimetic processes are not only connected to the ability of copying but also reveal rational patterns of thought. Finally, mimesis helps a human to expand himself/herself.

Keywords: mimesis, imitation, copying, reproduction, mimicry.

Матеріал надійшов 15.02.2020