

Прыгающий лебедь: О ДРАМАТИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ДИАЛОГАМ ПЛАТОНА

Ирина Протопопова

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ ПЛАТОНА



«АНОНИМНЫХ пролегоменах к платоновской философии» (V век) рассказывается такая история:

Незадолго до собственной кончины Платон увидел во сне, будто он превратился в лебедя и перемахивает с дерева на дерево, доставляя много трудностей птицеловам, которые не могут его поймать. Сократик Симмий, услышав об этом сневидении, сказал, что многие постараются уловить мысль Платона, но никто не сможет, ведь каждый будет толковать его в соответствии со своими представлениями, понимая его или теологически, или физиологически, или как-нибудь по-другому¹.

Итак, прыгающий (μεταπηδῶντα) с дерева на дерево и неуловимый лебедь — это Платон², и этот довольно странный и, прямо скажем, нелепый в качестве «картинки» образ иллюстрирует отношение истолковательской традиции к платоновским текстам: интерпретация их — дело нелегкое, поскольку тексты эти далеко не однозначны и допускают множество трактовок.

1. Анонимные пролегомены к платоновской философии. 1. С. 29–38. Об античной и в особенности позднеэллинистической экзегезе и уровнях толкования (физический, моральный, теологический и проч.) см., например: *Светлов Р. В.* Античный неоплатонизм и александрийская экзегетика. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996.
2. Это сневидение, как и связанные с ним «лебединые» сневидения Сократа, а также тема «аполлонических» коннотаций Платона в его античных биографиях разбирается в: *Riginos A. S.* *Platonica. The Anecdotes Concerning the Life and Writings of Plato.* N.Y.: Columbia University Press, 1976.

Такое состояние дел в отношении исследований Платона продолжается по сей день, и не в последнюю очередь разнообразие интерпретаций обусловлено простым фундаментальным фактом — все философские сочинения Платона написаны в *драматической* форме, то есть не от лица автора³. Во времена Платона уже существовали различные жанровые возможности для выражения философской мысли (например, поэмы, как у Парменида или Эмпедокла, или трактаты, как у Демокрита или Аристотеля), однако Платон выбрал «диалог»⁴. Это значит, что он по какой-то причине не стал высказывать свои философские взгляды прямо — и если эти взгляды у него были, то выразил он их косвенно, посредством действующих лиц и самого «устройства» диалогов.

Литературный аспект платоновского творчества принимал во внимание Ф. Шлейермахер, с которого начинается история современного изучения Платона: он считал, что философское содержание платоновских произведений неотрывно от литературной формы⁵. Тем не менее точка зрения Шлейермахера надолго уступила место другому подходу, для представителей которого важнее всего было выявить в сочинениях Платона именно философское учение, — драматическая форма при этом рассматривалась лишь как досадная помеха, сквозь которую надлежало прорваться к подлинной доктрине. Необходимость обнаружения доктрины была обусловлена таким представлением о философии, которое четко сформулировал Эд. Целлер: быть философом — значит иметь систематическое учение⁶.

Исходя из этого, данный подход в целом можно назвать *догматическим*, хотя в его рамках можно выделить несколько направлений⁷. Несмотря на некоторые различия, их представи-

3. Об анонимности платоновских сочинений см., например: Who Speaks for Plato? Studies in Platonic Anonymity / G. A. Press (ed.). Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2000. Относительно аутентичности платоновских Писем вопрос до сих пор не решен однозначно. См. хорошо аргументированное исследование Л. Эдельштейна, убедительно, на наш взгляд, доказывающее невозможность принадлежности Платону *Седьмого письма*, главного источника платоновской биографии и философского компендиума: *Edelstein L. Plato's Seventh Letter*. Leiden: E. J. Brill, 1966.
4. О влиянии разных жанровых форм (трагедия, комедия, мим, лирическая поэзия и т. д.) на платоновские диалоги см.: *Nightingale A. W. Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*. Cambridge, 1995.
5. *Das Platonbild. Zehn Beiträge zum Platonverständnis* / K. Gaiser (Hg.). Hildesheim: G. Olms, 1969. S. 1–32.
6. См.: *Press. G. A. The State of the Question in the Study of Plato // The Southern Journal of Philosophy*. 1996. Vol. 34. P. 509.
7. Уже в древности можно было различить догматический и антидогматический подходы: первый был присущ Древней Академии, представители которой игнорировали апоретические аспекты диалогов в пользу догматических, второй — Новой Академии, для которой был характерен

тели обращают внимание исключительно на философское содержание, практически элиминируя из сочинений Платона специфическую литературную форму, — они, по сути, рассматривают диалоги как трактаты.

Однако примерно с 50-х годов XX века ситуация меняется, с этого времени внимание исследователей все больше обращается к диалогической форме платоновских сочинений. Теперь возникает вопрос, как можно учитывать литературные и драматические аспекты диалогов для понимания платоновской мысли, и высказывается все больше критических мнений относительно «систематического учения» Платона. Такой поворот в определенном смысле можно связать с «феноменологическим» прочтением Платона, предложенным Л. Штраусом и его последователями⁸. Один из представителей этого направления Ст. Розен замечает:

Если бы Платон обладал гомогенной доктриной фундаментально научного характера, которую он хотел бы изложить в единообразной и эксплицитной манере всем читателям, тогда его

скептицизм. См.: *Novotny F.* The Posthumous Life of Plato. Prague: Academia, 1977. В современной модификации догматического подхода выделяют следующие основные направления.

«Унитарии», считающие, что все сочинения Платона объединены неким общим учением. Важнейшая проблема унитариев в том, что в диалогах слишком много противоречивых высказываний по поводу одного и того же предмета; самый простой пример — суждения относительно так называемых идей. См.: *Shorey P.* The Unity of Plato's Thought. Chicago: Chicago University Press, 1903. *Kahn C. H.* Plato and the Socratic Dialogue. The Philosophical Use of a Literary Form. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

«Эволюционисты» (англ. *developmentalists*), предполагающие, что взгляды Платона развивались постепенно, и в разные «периоды» его мысли отличались друг от друга. Однако вопрос хронологии платоновских сочинений остается открытым, а в тех диалогах, которые эволюционисты традиционно относят, например, к ранним, можно обнаружить вполне развитые представления об «идеях», сопоставимые с высказываниями об этом предмете в «среднем» и «позднем» периодах. См.: *Vlastos G.* Socrates, Ironist and Moral Philosopher. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. *Tigerstedt E. N.* Interpreting Plato. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1977. «Эзотерики», настаивающие на том, что сокровенное учение Платона находится за пределами его письменных сочинений, в устной традиции, поскольку он считал недопустимым разглашать свои философские воззрения непосвященным. Хотя учение предлагается искать в устной традиции, а ее отголоски ищутся во вторичных источниках, в основе «эзотерического» подхода лежит все то же представление о наличии у Платона определенных философских догматов. См.: *Gaiser K.* Plato's enigmatic lecture «On the Good» // *Phronesis* 25 (1980). P. 5–37.

8. См.: *Berger H. Jr.* Levels of Discourse in Plato's Dialogues // *Literature and the Question of Philosophy* / A. Cascardi (ed.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. P. 75–100.

выбор диалогической формы выдавал бы исключительную некомпетентность⁹.

Но что если допустить, что доктрина Платона не «гомогенна» и не «фундаментально научна», а обладает иной спецификой — такой, которая требует именно драматической формы выражения? Подход, который рассматривает философские взгляды Платона в соотнесении с литературными аспектами его сочинений, получил название *драматического*, или *диалогического*¹⁰. Представители этого подхода по большей части являются сторонниками *антидогматической* позиции. На основании того, что драматическая форма не может гарантировать принадлежность тех или иных взглядов, выражаемых персонажами, самому автору, некоторые исследователи полностью отрицают возможность для читателя пробиться к собственным воззрениям Платона. Такой крайней формой «антидогматизма» являются работы Дж. Анджело Корлетта, по мнению которого в диалогах Платона нет вообще никаких сложившихся философских взглядов, есть только метод Сократа, побуждающий к открытому совместному поиску истины. Практически в этом случае диалоги сводятся к протрептику¹¹.

Но среди сторонников драматического подхода есть и не такие радикальные ниспровергатели возможного учения у Платона. Приведем основные принципы драматического подхода, как они сформулированы одним из видных его представителей Джеральдом Прессом¹²:

9. Rosen S. Plato's Sophist: the Drama of Original and Image. New Haven; L.: Yale University Press, 1983. P. 14.
10. Об этом подходе см.: Plato's Dialogues. New Studies and Interpretations / G. A. Press (ed.). Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 1993. P. 197–214; The Third Way. New Directions in Platonic Studies / F. J. Gonzalez (ed.). Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 1995; Press G. A. Op. cit. P. 507–532; Hart R., Tejera V. Plato's Dialogues: The Dialogical Approach. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 1997. Press G. A. Plato: A Guide for the Perplexed. L.; N. Y.: Continuum International Publishing Group, 2007.
11. Corlett J. A. Interpreting Plato's Dialogues. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2005. Функции протрептики считают важными и представители той позиции, которую можно назвать *педагогической*. Они провозглашают главной ценностью для Платона обучение и воспитание в Академии; в отличие от радикальных антидогматистов, они отдают дань доктрине, но понимает она не как ценность сама по себе, а как своего рода «материал» для *пайдейи*. Литературные аспекты здесь принимаются во внимание в связи с хронологией: разные «периоды» отмечены разными литературными формами, связанными, в свою очередь, со школьными нуждами. См.: Шичалин Ю. А. История античного платонизма в институциональном аспекте. М: Греко-латинский кабинет, 2000.
12. Plato's Dialogues. New Studies and Interpretations. P. 111–124.

1. *Холизм*. Этот принцип предполагает, что диалоги нужно рассматривать как целое, не отрывая логические аргументы от литературных аспектов: драматических обстоятельств, персонажей, иронии, мифов и т. д.
2. *Контекстуализм*. Диалоги следует понимать в их историческом контексте, включая культурный, политический, языковой.
3. *Органицизм*. Диалог нужно понимать как органическое единство всех составляющих его структурных элементов, куда включаются, помимо языка, драматические обстоятельства, характеры, сюжетика, способы наррации, драматический порядок (то есть место, которое драматические обстоятельства данного диалога могли бы занимать в драматической хронологии всего корпуса), цитаты, отсылки, аллюзии, начальные и конечные строки диалога, наконец, ирония и юмор.

На первый взгляд кажется, что это обычные «школьные» требования к разбору любого литературного произведения, однако, если мы вспомним, что речь идет о диалогах Платона, в которых на протяжении столетий ценились и анализировались исключительно «философские» пассажи, то драматический подход предстанет перед нами в своем революционном виде.

ФИЛОСОФСКАЯ ДРАМА КАК НОЭСИС

Попытаюсь предложить здесь свою версию драматического подхода, в которой определенным образом совмещается рассмотрение «догматических» положений и драматической формы¹³. Я полагаю, что у Платона были четко структурированные философские взгляды, но специфика этих взглядов определяла необходимость именно драматической формы для их предъявления. Да, именно *предъявления*, поскольку способ «изложения», можно сказать, противоречит сути этих взглядов. Здесь уместно вспомнить слова Сократа из «Федона», когда он говорит, что, разочаровавшись в «чувственном» познании, решил исследовать истину с помощью *логоса*, однако этот способ уподобления все же не вполне годится: «Я совершенно не согласен, что рассмотрение бытия с помощью словесного уподобления (ἐν [τοῖς]

13. В данной статье я развиваю взгляды, высказанные ранее в работе: «Государство» Платона — идеальный мимесис? // *Логос*. 2011. № 4 (83). С. 89–100. В ней рассматривалась прежде всего тема мимесиса в «Государстве», здесь я предлагаю обоснование выбора Платоном драматической формы.

λόγοις σκοποῦμενον τὰ ὄντα ἐν εἰκόσι) лучше, чем рассмотрение его в делах (ἐν [τοῖς] ἔργοις)» (Федон 100a1–3). В оппозиции *логос/эргон* можно услышать отголосок «эленктических» диалогов, в которых Сократ сопоставляет слова собеседника с его делами, однако в данном случае, мне кажется, важнее противопоставление «словесного уподобления» эйдосам (о чем, собственно, здесь и говорит Сократ) некоей «чистой деятельности», связанной с этими эйдосами.

Вот это различие *уподобления* и *деятельности* и является, на мой взгляд, главным для понимания функции «драматизма» в сочинениях Платона.

Первый из важнейших ключей к «драматическому» прочтению диалогов — описание структуры сущего в виде иерархической «четверицы». Эта структура демонстрируется знаменитой *Линией* в 6-й книге «Государства» с помощью образа вертикального четырехчленного отрезка и четкого разъяснения смысла каждой ступени (509d–511).

Все бытие делится на две большие области: верхняя область *умопостигаемого* (νοητόν) и нижняя область *зримого* (ὄρατόν); в свою очередь каждый из этих отрезков тоже делится на два, причем определенной области соответствует определенное «состояние, возникающее в душе» (παθήματα ἐν τῇ ψυχῇ γινόμενα; 514d7–8).

К *зримому* относятся такие две сферы: первая снизу — различные «тени» и «отражения», этой сфере соответствует *уподобление* (εἰκασίαν); вторая — область «вещей», то есть всего, что нас окружает (и «природное», и «изготовленное») и что соотносится с *верой* (πίστιν)¹⁴.

Ноэтическая сфера разделена так: ниже расположена сфера наук (например, геометрия), которой соответствует *рассудок* (διάνοιαν), то есть рассуждения на основе предпосылок (ὑποθέσει); выше (соответственно, являясь высшей сферой всей четверицы) — область эйдосов, постигаемых *умом* (νοῦν).

На первый взгляд, вполне метафизическая картина, однако то, как она используется в качестве «литературного» и «драматического» принципа, проливает дополнительный свет на ее собственно философский смысл. Ключевой момент во всей этой картине — «образность», «уподобление», а конкретнее — разные способы существования образности. Чтобы яснее понять это, обратимся к диалогу «Софист», где происходит дизреза всего «творческого» (τὴν ποιητικὴν).

14. Здесь имеется в виду не религиозное чувство, а обыденный опыт, в котором относительно окружающего в нас господствует не подкрепленное доказательством мнение (δόξα).

Здесь, как и в «Государстве», сначала выделяются два большие рода (δύο ποιητικῆς γένη): «божественный», создающий «природу», и «человеческий», благодаря которому производится все «людское». Каждый из них тоже делится надвое, причем так, что в одной части оказываются сами «вещи» и способность их создавать, называемая «собственно творческой» (αὐτοποιητικόν), в другой — «отображения» вещей и соответствующая способность, которую, по словам Чужеземца, можно назвать «производство отражений» (εἰδωλοποικόν) (Софист 265a10–266a11).

В «божественном» оказываются с одной стороны все живые существа, огонь, вода и прочее «природное», с другой — сновидения, тени и всяческие обманы зрения (266b–c4). В «человеческом» — с одной стороны сама «вещь», например дом; с другой — образ вещи, например живописное изображение, «создаваемое подобно человеческому сну для бодрствующих» (οἶον ὄναρ ἀνθρώπινον ἐρηγορόσιν ἀπειρασμένην; 266c7–9). Таким образом, в обоих разделах фигурируют «само» (τὸ μὲν αὐτό) и сопутствующее ему отображение (τὸ δὲ εἶδωλον) (266d3–4).

Далее речь идет о том, что создание отображений бывает двух видов — сотворение *подобий* (τὸ εἰκαστικόν) и *призраков* (τὸ φανταστικόν) (266d8–9), причем если создателем призраков объявляется софист, то в творце подобий нетрудно угадать философа. Он не обозначен «по имени», но к такому истолкованию буквально вызывает используемая здесь фигура умолчания: когда софист, названный «незнающим подражателем» (μμητήν ἀγνοοῦντα), противопоставляется «знающему подражателю» (τοῦ γινώσκοντος), становится совершенно понятно, кто такой этот последний (267d1–2).

В этих фрагментах «Софиста» развернуто описана та область, которая в «Государстве» называется «зримым», однако то же самое соотношение «вещи» и «отображения» имеет место в области «ноэтического». Подчеркнем, что и в «Софисте», и в «Государстве» упоминаются словесные и живописные уподобления — в первом диалоге о словесном сказано меньше (наиболее выпукло о «словесном колдовстве»; Софист 234c), во втором гораздо больше: «Государство» начинается и заканчивается темой мимесиса и на протяжении всего текста в речах персонажей упоминается «уподобление», причем и в отношении деятельности самих участников беседы.

А теперь посмотрим, работают ли эти метафизические положения, если рассмотреть сквозь их призму сами тексты Платона? Другими словами, может ли эта метафизическая схема стать прикладным методом создания словесных произведений? На мой взгляд, да, именно эти философские взгляды являются своего рода методологическим основанием «драмы» как формы

сочинений Платона, а в ряде диалогов они выражены целостным устройством текстов. Попробуем обосновать это.

Следуя платоновской схеме, словесное произведение — это некое уподобление, причем софист посредством искусного словесного колдовства создает «словесные призраки всего» (Софист 234c7), не имеющие отношения к истине; философ же, коль скоро он берется за создание словесного творения, должен произвести на свет «правильный образ». Вспомним, как в «Федре» Сократ произносит две речи — сначала «неправильную», затем «правильную», а после этого обосновывает искусство красноречия необходимостью знать предмет, что возможно только при занятиях философией. Иными словами, если мы философы, а не кривляки-софисты, подражающие всему и кое-как, то и создаваемый нами текст должен быть правильным подобием «философствования».

Философия, если следовать метафизическим положениям «Государства», находится на самом высшем, четвертом уровне *Линии*, где душа с помощью диалектической способности (τῆ τοῦ διαλέγεσθαι δυνάμει) пролагает путь «без... образов, но самими эйдосами посредством самих эйдосов» (ἄνευ τῶν περὶ ἐκεῖνο εἰκόνων, αὐτοῖς εἶδεσι δι' αὐτῶν) (Государство 510b7–8). Подчеркнем, что этот четвертый уровень — единственный, где не присутствуют образы ни в виде «вещей», ни в виде «уподоблений»; это чистое вне-образное движение ума (νόησις).

Но в область ноэтического входит и «наука» (ἐπιστήμη; это уровень рассудка, δianoia, которая пользуется образами относительно своих «мысленных» предметов, как живопись относительно своих «зримых» (Государство 510d5–511a1). При этом уподобления, производимые наукой, выражаются с помощью «низших вещей» (ὕλὸ τῶν κάτω), которые, однако, представляются рассудку ясными и отчетливыми (511a6–8). Эти низшие вещи — число, измерение, логическое доказательство: все они являются «образами», а потому в любом случае оказываются не «эргон», то есть чистой деятельностью ума, а «логосом», то есть отражением. Отправляясь от предпосылки как «подобия» («чет и нечет, фигуры, три вида углов»), представители «эпистемы» устремляются не к началу, а к завершению, тогда как философское мышление, *ноэсис*, восходит к беспредпосылочному, вне-образному началу.

Таким образом, как «тени» или «живопись» являются отражением «вещей» в области «зримого», так и логические построения оказываются лишь «тенью» того, что происходит на уровне эйдосов, и не могут служить правильным выражением диалектического, то есть подлинного, философствования.

Это очень важный для нас вывод: *эпистемический логос* в качестве способа выражения философского мышления — это,

по сути, живопись ноэтического уровня; говоря другими словами, *по отношению к чистой деятельности ума нет преимущественной формы выражения.*

Именно это демонстрирует Платон, как бы переводя образы с одного языка на другой, что я называю изоморфизмом. Сразу после комментариев к *Линии*, в начале 7-й книги «Государства», Сократ говорит: «После этого давай уподобим (ἀλείκασον) нашу природу в отношении просвещенности и непросвещенности вот какому состоянию...» (514a1–2) — и следует знаменитый миф о Пещере.

Миф о Пещере — это метафорическое изложение *Линии*: сама *Пещера* — область «зримого» с уровнями «теней» и «вещей»; за пределами *Пещеры* — область «ноэтического», которая делится на те же ступени (516a5–8). «Сами вещи» здесь — метафора «нуса» (νοῦν) и «ноесиса» (νόησιν), то есть высшего уровня ноэтической области. Вслед за этим следует парадоксальный образ «прямого» созерцания Солнца — это, как поясняется незадолго до того в самом тексте, иносказание блага, за пределами даже ноэтическому и являющегося его условием (508–509c). Здесь вовсе нет речи ни о какой образности, Солнце — то, что должно увидеть не в призрачном отражении чуждой области, а само по себе в своем собственном месте (οὐδ' ἐν ἀλλοτρίᾳ ἔδρα φαντάσματα αὐτοῦ, ἀλλ' αὐτὸν καθ' αὐτὸν ἐν τῇ αὐτοῦ χώρᾳ; 516b4–6)¹⁵. Этим еще раз подчеркивается, что «самое главное» во всей структуре бытия — то, что вне образа.

Однако переводом логического изложения *Линии* на метафорический язык *Пещеры* «умножение образов» не исчерпывается. Если мы посмотрим на композицию «Государства» в целом, то увидим, что в качестве целостной структуры текст практически воспроизводит четырехступенчатую *Линию* и, соответственно, четыре ступени восхождения в мифе о Пещере, — при этом здесь добавляется симметричный «спуск» от «Солнца» обратно в *Пещеру* по тем же четырем ступеням¹⁶. Такое соответ-

15. Как и в случае «прекрасного самого по себе» в «Пире», которое чисто, беспримесно, не обременено ни плотью, ни цветом, ни разным другим бременным вздором (211e1–4), в случае «прямого» взгляда на Солнце тема видения подается через парадокс «созерцания вне-образного».

16. Содержание и способы аргументации в книгах 1–3 связаны с уподоблением, важнейшую роль здесь играет рассмотрение темы *мимесиса*; книги 3–5 — рассуждения о началах души и практическом устройстве государства: это, по сути, вторая ступень «зримого» — «мир мнения»; книги 5–6 — рассуждения о философе на уровне «рассудка». В книгах 6–7, то есть примерно посередине всего текста, Сократ подводит собеседников к кульминации беседы, этот отрезок пути можно назвать остановкой и своего рода «смотровой площадкой» (505–519b): здесь говорится об идее блага-Солнца, потом вводится *Линия*, после чего миф о Пещере и комментарий

стве содержательных положений (причем выраженных различными стилистическими средствами — логическое изложение vs метафора) общей архитектонике текста можно назвать перформативностью¹⁷.

В результате у нас получается «треугольная» структура, которую Х. Теслефф назвал «фронтонной композицией»¹⁸. Теслефф считает, что в этой структуре отражается главная платоновская онтологическая модель — разделение бытия на уровни «чувственного» и «сверхчувственного»; эта важнейшая интуиция, по мнению исследователя, с самого начала обусловила всю философскую деятельность Платона. Вершиной треугольного фронтона оказывается фигура Философа, устремленного за пределы чувственного мира и являющегося посредником между «двумя мирами», а «стороны треугольника» соответствуют низшему, чувственному уровню.

Принцип интерпретации, при котором во «внешнем» устройстве текста ищется подкрепление «внутренним» философским посылкам, мне весьма близок, но я считаю, что не следует останавливаться лишь на структурно-содержательных аналогиях. Последние тщательнейшим образом были разработаны в комментариях неоплатоников на платоновские тексты: в итоге получился очень стройный, замкнутый, догматически описанный космос¹⁹.

к ней, в котором сказано о возвращении обратно в *Пещеру*. После этого начинается «спуск» по тем же ступеням, то есть затрагиваются прежние темы, но обогащенные и насыщенные тем, что путники-собеседники узнали на «смотровой площадке». В книге 7 разговор, соответственно, идет о науках; книги 8–9 — снова мир мнения, развернутые рассуждения о типах души и государственных устройств; книга 10 — возвращение к теме *мимесиса* и тем самым закольцовывание всей композиции. Подчеркнем, что во время «спуска» рассмотрение прежних тем оказывается гораздо более четким и тщательным, то есть это уже не догадки в первом приближении, а суждения, обоснованные знанием, полученным в точке кульминации. Подкреплением такого видения композиции «Государства» явился для меня взгляд Кеннета Дортера: *Dorter K. The Transformation of Plato's Republic*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2006. P. 6–8.

17. Хочу выразить благодарность Михаилу Маяцкому за подсказку очень важного для меня понятия.
18. «Под фронтонным расположением я понимаю такой порядок, когда в центре находятся наиболее важные вещи — как расположены фигуры на треугольном фронтоне греческого храма. Этот принцип может быть обнаружен в других жанрах греческой литературы, включая комедию (*narabaca*) и трагедию (*непинетия*). *Thesleff H. Looking for Clues: An Interpretation of Some Literary Aspects of Plato's «Two-Level Model» // Plato's Dialogues. New Studies and Interpretations*. P. 19. Теслефф разбирает структуру «Пира», «Федра», «Федона», «Государства» и отчасти других диалогов.
19. У неоплатоников уровни нарратива и персонажи жестко соответствуют онтологической иерархии. См. об их интерпретации литературных аспектов

Однако такое застывшее толкование структурно-содержательных аналогий представляет собой точное воспроизведение «эпистемического логоса», который, как было сказано выше, отнюдь не является преимущественным способом выражения диалектики.

На мой взгляд, принцип изоморфизма разных способов выражения, в том числе и касающегося структуры произведения в целом, имеет отношение к важнейшему содержательному положению о *невозможности высказать «парадигматическое» никаким языком*. Изоморфное — это «иное» одного и того же образа, но то, что является общим для всех способов высказывания одного и того же, *эйдос* в принципе не может быть выражен прямо.

Важнейшее пояснение к этому положению мы найдем в «Тимее», там, где вводится «самый странный» из трех главных родов: помимо незримого и вечносущего «образца» и его вечно движущегося «подобия» есть так называемая *χώρα* (хора, пространство) (Тимей 52a8–c5).

Это то, что «дает место» всему рождающемуся и исчезающему, но само оно «не приемлет разрушения»; «схватывается же вне ощущения неким незаконнорожденным рассуждением, в него едва можно поверить, мы видим его как бы во сне и говорим, что всему существующему так или иначе необходимо быть в каком-то месте и занимать какую-то область, то, же, что ни на земле, ни на небе и вовсе не существует» (52b1–5).

Итак, *хора*, которая не существует как нечто «само по себе» и не схватывается ни ощущением, ни размышлением, заставляет нас воспринимать все как «имеющее место». Получается, что *хора* — это некое *условие различия «подобий»*, не существующая в качестве «субстанции» парадоксальная «подкладка» разграничения образов. Дальше говорится о том, что мы словно под гипнозом *хоры* приписываем даже ноэтическому необходимость «иметь место», то есть иметь некие границы, быть образом:

Все это и другое родственное мы, пробудившись, под влиянием сновидения не можем отделить от бессонной и реально существующей природы и высказать истину, что образ есть не то, что порождается в себе самим собой, но он всегда несет призрак иного и из-за этого возникает в чем-то ином, как-либо держась за сущность, — либо вовсе никак не существует (52b6–c5).

Собственно, сама четырехчленная *Линия* или метафора *Пещеры* — это образы, не имеющие основания в себе. Они являются

платоновских диалогов: Coulter J. A. The Literary Microcosm: Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists. Leiden: Brill, 1976.

«отпечатками», «подобиями» образца, а этот последний в то же время не имеет никакого «собственного» образа и не находится ни в каком «месте»: это сам принцип различения/отождествления, благодаря которому мы и можем выявить отмеченный изоморфизм.

Мы читаем диалог, и само чтение по заданному вектору композиции ведет нашу мысль определенным — «треугольным» и «четырёхступенчатым» — маршрутом, но мы этого пока не осознаем. В какой-то момент наступает «прозрение»: теперь мы можем распознать изоморфные образы разных уровней (это можно сравнить с выходом на новую ступень — хотя бы из области «теней» внутри *Пещеры*). Изоморфизм — это указание на ноэтическую структуру, где «уловленные» и рефлекслируемые структурные четверицы оказываются «логосом» самого акта нашего интерпретирующего мышления. Вывернув наизнанку «внутреннее» и «внешнее», содержание и структуру, мы оказываемся лицом к лицу с «ноэсисом» не как с неким застывшим образцом, а как с самим процессом нашего распознавания, нашей работы по выявлению формы.

На мой взгляд, это очень хорошо показано в «Софисте». Здесь в самом начале центральной части диалога — фрагменте о «бытии и небытии» — задается особый метод: после цитаты из Парменида о невозможности существования небытия Чужеземец говорит, что «сам логос, правильно испытанный», разъяснил бы то же самое (Софист 237a3–b3). После этого начинается беседа, в ходе которой выдвигаемые гипотезы поверяются самим способом рассуждения «здесь и сейчас»: оказывается, что мы можем обсуждать *бытие, движение, покой, тождество, иное* как некие «понятия», но дело в том, что все наши мнения о содержании этих «понятий» определяются живым взаимодействием названной *пятерницы*, которое является самим способом нашего чтения, говорения, понимания, рассуждения. Рассуждая, мы уже «двигаемся», поскольку *разворачиваем* слово-мысль, и «покоимся», поскольку *фиксируем* фрагменты нашего движения в понимании-слове, и одновременно *отождествляем/различаем*, поскольку без отождествления/различения мы не смогли бы даже уловить смысла сказанного. И когда мы распознаем в процессе собственного понимания текста работу тех «родов», о которых читаем в данный момент, «логос» превращается в «эргон».

Вернемся к *драматической форме* — все сказанное до сих пор было призвано обосновать ее выбор Платоном. Если главенствующая онтологическая схема такова, как она дается в *Линии*, и определяющую роль в данном философском «учении» играет идея соотношения чистого мышления *vs* образ, то автор не может отдать себя полностью никакому «образу» — это бу-

дет противоречить главенству ноэсиса. Говоря совсем схематично, если считается, что *ноэсис* не может быть выражен прямо, то это же касается и *авторского голоса*, который, по сути, является «образом образца», ведь автор, говорящий от первого лица, вынужден тем самым помещать свой «логос» на какой-то уровень, в какую-то область, занимать какую-то позицию, «место». В драме же задействованы разные персонажи, что лучше всего способствует представлению образов разных уровней, и Сократ, которого многие до сих пор считают прямым «рупором» платоновских взглядов, может менять свою стратегию в дискуссии в зависимости от собеседников и самих обстоятельств беседы: это позволяет реализовать философское учение в виде наглядного действия.

В связи с невозможностью прямо выразить ноэсис рискнем предположить, что «зияние» третьего места в задуманной трилогии «Софист» — «Политик» — «Философ»²⁰ обусловлено той же причиной. Если о софисте (уровень призрачных подобий) и политике (уровень мнения) уместно рассуждать напрямую, то философ может появиться только между строк, как об этом и сказано в «Софисте»: «Ради Зевса не впали ли мы незаметно для себя в науку людей свободных и не кажется ли, что в поисках софиста мы обнаружили прежде философа?» (Софист. 253c7–9).

Делая вывод, попробуем, как в диэрезе относительно софиста, связать воедино ранее сказанное: философская драма должна быть действием, обеспеченным анонимностью автора и провоцирующим читателя на схватывание разных уровней логоса и тем самым на рефлексию относительно природы как логоса, так и понимающего его мышления. Полагаю, что стилевое и жанровое разнообразие платоновских диалогов обусловлено этой же предпосылкой онтологической разноуровневости. Если мы посмотрим на способы выражения и схематично соотнесем их со ступенями *Линии*, то увидим, что мифы, поэзия, комические интермедии, развернутые метафоры и т. д. соответствуют уровню образного отражения «чувственного» и присущим этой ступени «состояниям души». Математические выкладки, логические «упражнения», обсуждения наук — все это разные виды отражения «эпистемического логоса».

Это две области «отображений», теперь о двух областях «самых вещей». Огромное место в диалогах занимают беседы о различных добродетелях — мужестве, справедливости, благочестии

20. В начале диалога «Софист» декларируется намерение рассмотреть фигуры софиста, политика и философа. Относительно первых двух намерение выполнено — диалоги с соответствующими названиями существуют; диалог «Философ» не написан.

и т. д. с персонажами, впадающими в противоречия с самими собой: это отражение «мира мнения», в котором подобная противоречивость задана как условие существования данного уровня. Именно здесь, в сфере выяснений «позиций» и сопоставления мнений, необходим *диалог* — не в смысле общей формы произведения, а в смысле ведения разговора. Именно поэтому здесь возможны логические небрежности, допускаемые Сократом в беседах: суть не в том, чтобы убедить собеседника логическими аргументами (этим его, как правило, не проймешь!), а в том, чтобы показать несоответствие *логоса* и *эргона*. Краткий и емкий пример такого несоответствия — предсказатель Евтифрон, мнящий себя знатоком и мастером благочестия и идущий в суд заявлять на собственного отца.

Метод Сократа в эленктических диалогах — ввергание собеседника в ступор от возникшей апории, что отражается в бросании на произвол судьбы недоумевающего читателя, не нашедшего в финале диалога никакого ответа на поставленный в начале вопрос. Апория приводит нас к необходимости проблематизации того типа рассуждения, который формирует мир мнения. После этого необходимо либо возвращение назад, к работе с «мнением», если мы хотим заниматься политикой (см. раскрытие этой темы в «Меноне»), либо движение вперед — не к другому предмету, а к другому способу мышления, то есть к переходу в иную «область» нашей онтологической карты.

Относительно «самих вещей» на уровне *ноэтического* мы уже сказали: это прежде всего сама форма диалога как драмы, сама структура текста, выявление которой заставляет читателя заняться рефлексией собственных способов понимания и мышления. Подчеркнем, что важнейшую роль для провоцирования читателя в этом направлении играют противоречия: в эленктических диалогах это несоответствие речей и поведения персонажей, а также противоречие между объявленными попытками найти определение и отсутствием результата. А вот, например, в «Федре», не относящемся к эленктике, бросается в глаза противоречие между заявлением о вторичности письменного логоса и самой темой диалога — рассуждением о составлении речей; при более пристальном рассмотрении оказывается, что декларация о вреде письменности помещена в тексте с изысканно разработанной структурой, соответствующей внутренней метафоре о речи как живом организме.

В «Государстве», как мы помним, Сократ ополчается на мимесис, а между тем весь диалог насквозь миметичен: на мой взгляд, это противоречие призывает разделить позиции автора и персонажа и обратить внимание на соответствие словесно декларируемого содержания и формы его предъявления. Автор

здесь напоминает спасшего лисицу дровосека из басни: лисица, прячась от охотников, прибежала к дровосеку и упросила спрятать ее, а когда пришли охотники с вопросом, не видел ли он лисицу, то дровосек ответил, что не видел, а сам в это время рукой указывал туда, где лисица пряталась. Напомним, что именно в «Государстве» упоминается хитрая лисица «премудрого Архилоха», которую Адимант, по его словам, протаскивает под живописным изображением добродетели, нужным ему «для видимости». И дальше он говорит именно о «сокрытии»: «Но ведь нелегко, скажет нам кто-нибудь, всегда скрывать порочность. Мы же скажем, что ничто великое легко не дается» (365c3–d1). Здесь, мне кажется, сквозит ирония автора по отношению к наивному читателю, ожидающему от чтения данного сочинения прямых рекомендаций, касающихся «государства».

Если читатель обнаруживает противоречие между содержанием и способом его предъявления, как в эленктике между логосом и эргоном, это дает возможность искать другие противоречия, аллюзии, зацепки, позволяющие выходить на иные уровни рефлексии относительно текста. Постепенно разрыв, зияние, апория оказывается способом выхода из сферы «плоскостной логики» к анализу сказанного «здесь и сейчас» в отношении к заявляемым содержательным посылкам, что заставляет читателя подвергнуть эленхосу собственное мышление. Такого рода эленхос и есть, на мой взгляд, одна из важнейших задач платоновской философии — в этом смысле я разделяю «педагогическую» интенцию представителей *драматического* подхода.

* * *

Х. Теслефф, упоминая образ прыгающего лебедя, говорит, что хоть его и невозможно поймать, но можно рассмотреть с множества различных точек зрения, причем каждая может предложить некую часть истины или некие ключи²¹. Я попыталась показать, что прыжки лебедя с дерева на дерево приобретают дополнительный метафорический смысл в свете специфической четырехчастной философской схемы, выраженной в драматической форме, — это «прыжки» мышления и восприятия с уровня на уровень, со ступени на ступень, и мы никогда не сможем поймать лебедя, если будем оставаться на одной плоскости и не попытаемся «прыгать» вместе с ним.

Интерпретаторы выбирают тот способ толкования, который ближе их взглядам: кто-то больше склонен к поэзии, кто-то

21. *Thesleff H.* Op. cit. P. 17.

к морали, кто-то к науке, кое-кто к теологии — что соответствует той или иной ступени нашей *четверицы*. Это напоминает рассказ из «Федра» о сонмах почитателей богов — кто-то служит Зевсу, кто-то Аресу, некоторые Гере, а другие Аполлону; и в зависимости от того, какому богу кто поклоняется, так он и будет воспринимать Эрота (Федр 252с–253с). И здесь же, в «Федре», Сократ говорит, что сила логоса — это воздействие на душу, *психагогия* (ψυχαγωγία), поэтому желающему стать оратором необходимо знать, какие виды имеет душа и какие речи воздействуют на разные души. Думается, что это замечательный намек интерпретаторам Платона: видимо, прежде всего необходимо определить свой собственный «вид души» и принадлежность к соответствующему «сонму», а затем весело перемахивать с ветки на ветку, не мешая стаям других толкователей.