

ИРИНА ПРОТОПОПОВА

«Государство» Платона — идеальный мимесис?

В третьей книге «Государства» Платон устами Сократа, как известно, клеймит поэтов на основании того, что они подражатели. Там Сократ настаивает, что надо везде писать от лица автора и никогда не «подражать» персонажам (*μίμησις*), и перелагает отрывок из «Илиады» прозой как повествование от автора (*διήγησις*) (393c11-394b2). В последней, десятой, книге диалога Платон возвращается к этой же теме и обосновывает изгнание поэтов из идеального государства полученным выводом о том, что поэзия, как подражание подражания, творит не подлинное бытие, не вещи, а призраки. Это делается уже на основании философских рассуждений шестой книги. Напомню их кратко.

В конце шестой книги появляется метафора вертикальной *Линии*, которая делит все бытие на две области: *умопостигаемого* (*νοητόν*) и *зримого* (*ὄρατόν*). Оба эти «отрезка» тоже разделены надвое, поэтому получаются четыре сферы, каждой из которых соответствует определенное состояние души: высшая область — эйдосы, постигаемые *умом* (*νόησιν*); ниже — сфера наук, пользующихся *рассудком* (*διάνοιαν*); третья — область «вещей», чему соответствует *вера* (*πίστιν*); и, наконец, низшая сфера — различные «тени» и «отражения», воспринимаемые с помощью *уподобления* (*εἰκασίαν*) (509d-511).

Это соотношение положено в основу рассуждения о степенях подражания в десятой книге «Государства». Здесь Сократ берет для примера кровать и говорит, что существует три кровати: одна как эйдос, т. е. «кровать сама по себе» — это произведение бога; вторая — некая конкретная кровать, изделие плотника; и третья — произведение подражателя, например, живописца, который рисует кровать, воспроизводя творение мастера-плотника (597b5-15). Творцы трагедий, как и живописцы, являются подражателями — они создают произведения, стоящие на третьем месте от истины (597e7-8). Это воспроизведения не бытия (*τὸ ὄν*), но кажимости (*τὸ φαινόμενον*), не истины (*ἀληθείας*), но призраков (*φαντάσματος*) (598b2-4).

Казалось бы, вред поэзии как подражания полностью доказан. Однако в конце длинного рассуждения Сократ говорит, что он и сам бывает очарован поэзией, и «если она оправдается, будь то в мелических размерах или в каких-то других, она получит право вернуться из изгнания... И тем ее приверженцам, кто сам не поэт, но любит поэтов, (*φιλοποιηται*) мы дали бы возможность защитить ее даже в прозе (*ἄνευ μέτρον λόγον*) — что она не только приятна, но и полезна для политики и для человеческой жизни...» (607d3-e2).

Мой главный тезис заключается в следующем: сам Платон и есть тот любитель поэзии, который защитил ее и создал в слове не только подражания, но и «вещи».

Параллелизм «композиция/содержание» и эленхус: принцип изоморфизма

Для начала отмечу, что тема мимесиса и критики искусства и поэзии у Платона издавна привлекает исследователей¹; я попробую дать свою интерпретацию этой теме на основе концепции *изоморфизма*, под которым я подразумеваю в узком смысле *параллелизм содержания и структуры* диалогов. В пояснение приведу пример такого соответствия в «Государстве».

Кольцевая композиция «Государства» довольно давно была отмечена исследователями², однако то, что я называю изоморфизмом, в современной литературе достаточно отчетливо описано лишь Кеннетом Дортером в его книге «Трансформация „Государства“ Платона»³. Здесь показано, как композиция текста соответствует философскому содержанию и методам аргументации. Как мы помним, в шестой книге описанием *Линии* задается четырехчленная структура бытия. Четырехступенчатая Линия «рифмуется» с четырьмя ступенями восхождения в мифе о пещере в седьмой книге (514-516b) — от «теней» и «отражений» к подлинным вещам и самому Солнцу. Эта четырехчленная структура, одна из важнейших содержательных составляющих философской доктрины Пла-

¹ Упомяну здесь лишь некоторые исследования по теме: *Belfiore E.* Plato's Crearest Accusation against Poetry // *Canadian Journal of Philosophy*, suppl. Vol. 9. 1983; *Ferrari G. R. F.* Plato and Poetry / *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 1. 1989; *Janaway C.* Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts. Oxford, 1995; *Keuls E. C.* Plato and Greek Painting. Leiden, 1978; *Moravcsik J.* On correcting the poets / *Oxford Studies in Ancient Philosophy*. Vol. 4. 1986. P. 35–48; *Moss J.* What Is Imitative Poetry and Why Is It Bad? / *The Cambridge companion to Plato's Republic* / Ed. G. R. F. Ferrari. Berkeley, 2007; *Nadaff R. A.* Exiling the Poets: the Production of Censorship in Plato's «Republic». Chicago, 2003; *Nehamas A.* Plato on imitation and poetry in Republic 10 / *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*. Totowa, N. Y., 1982; *Tate J.* «Imitation» in Plato's «Republic» // *Classical Quarterly* 22; *Tate J.* Plato and «Imitation» // *Classical Quarterly* 26.

² См., например, о «фронтонной композиции» и «концентрических кругах» в «Государстве»: *Thesleff H.* *Studies in the Styles of Plato*. Helsinki, 1967.

³ *Dorter K.* *The transformation of Plato's Republic*. Oxford, 2006.

тона, одновременно как бы задает композицию всего диалога в целом. По мнению Дортера, содержание и способы аргументации первой книги «Государства» соответствуют *уподоблению*, вторая, третья и четвертая книги — *вере*; пятая, шестая и седьмая — *рассудку* и, насколько возможно, *уму*. Движение с первой по седьмую книги соответствует освобождению пленников из пещеры и восхождению их ввысь, и здесь же, в седьмой книге, начинается возвращение вниз — от *ума к рассудку* в седьмой, далее к *вере* в восьмой и девятой и к *уподоблению* в десятой книге. Таким образом, кольцевая композиция диалога включает четыре ступени «восхождения» и четыре — «возвращения»⁴.

Не обсуждая здесь деталей этой интерпретации, хочу сказать, что вполне согласна с таким подходом: данное внутри текста Платона содержательное построение реализуется в композиции текста в целом. Подход, достаточно близкий этому, по отношению к текстам Платона практикуется еще неоплатониками: форма диалогов толкуется ими как реализация внутреннего философского содержания, при этом уровни композиции представляются аналогией иерархии бытия, описанной в самих диалогах, а персонажи являют собой метафоры разных ступеней этой иерархии (ум, рассудок и т. д.). Понятый таким образом диалог описывается как «живое существо, наделенное душой и умом» — метафора, используемая Платоном в «Тимее» для описания космоса, созданного демиургом по умопостигаемому образцу.

Примечательно, что дело не ограничивается самим текстом диалога — такой «живой космос» вбирает в себя и читателя. По мнению неоплатоников, платоновский диалог раскрывает себя разными гранями в зависимости от «склада души» читателя: один может воспринять только «чувственный логос», другой — уровень души, третий — уровень ума и т. д. (в «Федре» Платон пишет, что речь должна соответствовать складу души воспринимающего). Целью чтения и толкования при этом становится не получение какого-то внешнего «знания», но работа читателя с собственными способами понимания, продвижение по смысловой лестнице «диалога-космоса» и достижение апофатической «неизреченности». Однако неоплатоники, на мой взгляд, чересчур строго систематизируют различные соответствия, так что в итоге отмеченный изоморфизм принимает форму практически школьной доктрины, как это выражено, например, в анонимном неоплатоническом трактате VI в. «Пролегомены к платоновской философии»⁵.

Подобный изоморфизм структуры и содержания мы можем найти, помимо «Государства», прежде всего в «Пире». Схематично это можно представить так: сначала в том или ином виде формулируется тема или проблема; в первой части диалога тема разворачивается определен-

⁴ Ibid. P. 6–8.

⁵ Неоплатоническую трактовку платоновских диалогов в качестве космоса я затрагиваю в статье: Логос зоон: Платон и Деррида // Синий диван. 2007. № 10–11. С. 96–114.

ным образом, показаны попытки решения проблемы, которые оказываются как бы подступами, ведущими к кульминационной части диалога. В кульминации, на «вершине треугольника» (которая одновременно является самой «глубокой» точкой в случае «завернутой композиции» «Пира»), словно в мистериальной эпопее, приоткрывается завеса, и слушатель-читатель взирает на некую картину: в «Пире» это – рассказ Диотимы о прекрасном самом по себе, в «Государстве» – рассказ Сократа о благе, которое находится за пределами существования (509b-c1-2; в этом месте Главкон восклицает: «Аполлон! Как удивительно высоко мы взобрались!»), и подкрепляющий его миф о пещере в начале седьмой книги. При этом кульминационный фрагмент, как в голограмме, отражает композицию диалогов в целом: в «Пире» Диотима говорит о лестнице восхождения к прекрасному, и речи участников пира представляют собой как бы ступени, ведущие к этой речи Диотимы; в «Государстве» миф о пещере оказывается образцом для композиции диалога в целом.

Третья часть названных диалогов – это «спуск с вершины», в котором трансформируется первичная тема: обсуждаемые вещи, с одной стороны, уже освещены увиденным «эйдосом» («Государство»), с другой – являют собой выворачивание наизнанку начальной, «восходящей» части («Пир»). В «Пире» тема анабасиса и катабасиса приобретает акцент соотношения трагедии и комедии. Сразу после рассказа Сократа о речи Диотимы к пирующим врывается пьяная компания во главе с Алкивиадом, который восхваляет не Эрота, а Сократа. Такой «катабасис» имеет несколько значимых коннотаций: во-первых, Сократ предстает как своего рода представитель Эрота; во-вторых, выпукло обыгрывается оппозиция «сверхчувственное – чувственное», обсуждаемая до этого на уровне содержания; в-третьих, возникает единство трагедии и комедии – на уровне персонажей оно с самого начала задается присутствием трагика Агафона и комедиографа Аристофана, а на уровне эксплицитного высказывания появляется в финале «Пира», где Сократ утверждает, что один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию, и трагедию (223d3-5). Таким образом, текст своим устройством как бы реализует «инструкцию», данную внутри него, автор же диалога оказывается тем искусным мастером, который объединяет трагедию и комедию.

Описывая такие соответствия, можно воспользоваться словами из «Тимея», где говорится о космосе, являющемся образом (*εἰκὼν*) первообраза (*παράδειγμα*), при этом «слово о каждом из них сродни тому предмету, который оно изъясняет» (*ὡς ἄρα τοὺς λόγους, ὅνπερ εἶσιν ἐξηγηταί, τούτων αὐτῶν καὶ συγγενεῖς ὄντας*) (29b4-5). Можно сказать, что многие платоновские диалоги своей композицией представляют *образ*, внешне выражающий *парадигму*, данную внутри текста. Если следовать метафоре космоса, это означает, что композиция как бы *подражает* смыслу, как сказано у Платона об отношениях космоса и его образца: космос должен

быть «наиболее пригодным подражанием (*μίμησις*) вечносущей природе совершенного и умопостигаемого живого существа» (39e1-2). Но такого рода подражание — это работа не «живописца», но мастера; это, говоря платоновским языком, не «призрак», а «вещь», поскольку диалог является не просто «словесной картиной», но как бы разворачивает вовне внутреннюю сущность.

В ранних диалогах Платона нет «фронтонной» композиции и «концентрических кругов», в них отсутствует кульминация в качестве конструктивной парадигмы — разговор Сократа с собеседниками зачастую заканчивается *апорией*, то есть участники диалога приходят к невозможности непротиворечивого ответа на поставленный вопрос, который касается, как правило, того, что есть некая добродетель (мужество, рассудительность, благочестие, справедливость). Сократ здесь осуществляет так называемый *эленхус* (*ἔλεγχος*) — испытание собеседника с целью опровержения его первоначального мнения, выдвинутого как первичный ответ на вопрос⁶. Попадая впросак снова и снова, собеседник совершенно теряется, поскольку его позиция относительно конкретного вопроса и одновременно его уверенность в своем знании полностью опровергнуты. Однако *эленктика* касается не только словесной позиции, но и человека в целом — это некий «персональный эленхус». Как говорит Никий в диалоге «Лахет», человек, «приведенный к такой необходимости самим рассуждением, незаметно для самого себя отчитается в своем образе жизни» (187e-188a). Главное в эленктике Сократа — распознать соответствие речей человека и его дел, *логоса* и *эргона*. В том же «Лахете» говорится о гармонии *говорящего* и его *речи* — такой человек, по словам Лахета, «настроил свою жизнь как гармоническое созвучие слов и дел...» (188c-d).

В этих диалогах главные персонажи как бы персонифицируют то понятие, которое в них разбирается, например: рассматривается мужество, благочестие, поэзия, красноречие; персонажи, соответственно, — полководец, благочестивый предсказатель, рапсод, софисты («Лахет», «Евтифрон», «Ион», «Гиппий», «Горгий», «Протагор», «Евтидем»). Таким образом, в ходе рассуждения отчет дает конкретный человек, осознающий себя в качестве определенного мастера и знатока своего дела. Поэтому *предмет* разговора никогда не является абстрактным — он непосредственно связан с участниками диалога. Кроме того, нередко этот «предмет» переносится на ситуацию диалога таким образом, что определяет стратегию разговора. В «Лахете», где речь идет

⁶ Классической для платоноведения работой, в которой, наряду с методом *гипотез* и *диалектикой*, разбирается *эленхус*, стала книга: Robinson R. Plato's Earlier Dialectic. Oxford, 1941; названные методы рассматриваются здесь прежде всего с точки зрения логики. Примеры рассмотрения этих методов с другой акцентировкой см., напр., в: Kahn Ch. Plato and the Socratic Dialogue. Cambridge, 1996; Gonzalez Fr. Dialectic and Dialogue: Plato's Practice of Philosophical Inquiry. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1998.

о мужестве и стойкости, Сократ говорит о происходящих здесь и сейчас *исследованиях и рассуждениях*, что они требуют *мужества и стойкости* (194а). Итак, *предмет* (мужество и т. д.), *речь* о нем и сам *говорящий* должны являть собой непротиворечивое целое — поэтому можно сказать, что практически все ранние диалоги также определяются принципом *соответствий*.

Таким образом, в ранних диалогах нет «кульминации», в которой раскрывалась бы конструктивная парадигма, изнутри задающая общее строение текста. Тем не менее соответствие речи, предмета и говорящего — это тоже своего рода изоморфизм (в широком смысле); именно соответствия такого рода положены в основу упомянутой выше неоплатонической трактовки диалога как космоса.

«Государство» как философская провокация

Теперь, исходя из важности для платоновских диалогов принципа изоморфизма в разных его проявлениях, вернемся к «Государству». Посмотрим, как этот принцип воплощается в устройстве текста.

Уже во второй книге задается противопоставление истины и видимости на примере справедливости — Адимант в своей речи утверждает, что видимость пересиливает истину, и говорит: «Для видимости мне надо прежде всего очертить вокруг себя *живописное изображение добродетели* (*ομοιογραφίαν ἀρετῆς*), с тылу же вытащить лисицу мудрейшего Архилоха, хитрую и изворотливую» (365c3-6).

Тут настораживают три момента. Во-первых, Адимант и Главкон, главные собеседники Сократа в «Государстве» — это родные братья самого Платона, что подчеркнуто строчкой из элегии, цитируемой Сократом после восхитившей его речи Адиманта: «Славного Аристонна божественный род — его дети» (368a4). Возникает догадка, что братья Платона здесь как бы замещают самого Платона. Но тогда — это второй момент — не являются ли слова о создании *живописного изображения добродетели* намеком на собственную стратегию Платона в «Государстве»? Ведь на протяжении всего диалога используется метафора живописи или ваяния при «создании» собеседниками своего воображаемого государства и описаниях свойств души (472d-e; 588c7-e1 и др.) — при этом, заметим, столь же регулярно настоящие живописцы подвергаются насмешкам как подражатели, а в десятой книге живопись приводится в пример как подражание третьей степени, наиболее удаленное от истины и создающее призраки (597e, 598b-c4). Но если речь Адиманта намекает на автора диалога, то не стоит ли — и это третий момент — внимательнее отнестись к словам о хитрой лисице, которую тихой сапой протаскивает живописец добродетели? Заметим, что басни Архилоха были известны в переложениях Эзопа, и именно Эзопа перелагает в прозе Сократ, когда решает перед казнью заняться мусическим искусством («Федон», 60d).

Появляется подозрение — назовем его гипотезой, — что автор текста ведет какую-то хитрую игру с использованием своего рода «эзопова языка».

Тем более что дальше все еще больше запутывается. Адиманта, восхваляющего видимость справедливости, а не ее сущность, одобряет Сократ и заявляет, что не верит похвале кажимости, поскольку эта *речь* не соответствует всегдашнему *поведению* Адиманта и Главкона. То есть здесь возникает как бы инверсия обычной сократовской эленктики: человек восхваляет порок, но является добродетельным. Это заставляет и дальше внимательнее присматриваться, нет ли в тексте еще каких-либо «перевертышей» и подвохов.

Они не заставляют себя ждать. Здесь же, во второй книге, после беседы о природе богов, у которых, как выясняется, нет необходимости во лжи, дается разграничение *подлинной* лжи («невежество в душе, свойственное обманываемому человеку»; *ἀληθῶς ψεῦδος καλοῖτο, ἢ ἐν τῇ ψυχῇ ἄγνοια ἢ τοῦ ἐφευρισμένου*) и *словесной* лжи (некое подражание в словах состоянию души, последующее его подобие, не совсем беспримесная ложь; 382b7-c1). Оказывается, что невежество как истинное состояние гораздо хуже того, что можно назвать «ложью понарошку», притворством или, как тут это обозначено, словесным *подражанием* (*ἐν τοῖς λόγοις μίμησά*). Более того, оказывается, что словесная ложь иногда полезна, и сами собеседники, которые перед этим занимались исправлением «нечестивых» мифов, делали ложь полезной, поскольку как можно более уподобляли ее истине (*ἀφομοιοῦντες τῷ ἀληθεῖ τὸ ψεῦδος* 382d2). Немного далее подчеркивается, что правителям надлежит применять ложь для пользы государства (389b7-9). Однако дальше мы узнаём, что правителями в идеальном государстве являются философы, значит, это они могут лгать; но поскольку герои диалога именно философы и рассуждают они о вымышленном государстве и его пользе, то главными лжецами (или, пользуясь данным выше определением, *словесными мимами*) оказываются они сами — точнее, изобразивший их автор.

Тем не менее, как известно, именно из-за *мимесиса* ополчаются собеседники на поэтов в третьей книге «Государства». Там, в рассуждениях о способах выражения в поэзии, находится знаменитый пассаж с прозаическим пересказом Гомера не как драмы, где речь идет от первых лиц (*μίμησις*), а как повествования от автора (*διήγησις*) (393d). Этот пример того, как нужно правильно писать, сопровождается назиданием: «Если бы поэт нигде не скрывал себя, все его творчество и повествование оказалось бы без подражания» (393c11-d2).

Налицо знаменательное противоречие: сам-то автор диалога как раз скрывает себя, поскольку его форма изложения — чистейшей воды драма, то есть мимесис! Автор словно издевается над читателем: с одной стороны, всячески порицает подражание, с другой — только им и занимается, изображая в лицах диалоги персонажей; негодует по поводу поэзии и мифотворчества — и обильно цитирует поэтов и рассказыва-

ет мифы. Это похоже на риторический прием, начинающийся со слов «Мы не будем говорить о...» и продолжающийся подробным рассказом о том, о чем мы говорить не собирались. К тому же, если иметь в виду читателя, знакомого с другими произведениями Платона, обнаружатся противоречия и с положениями, высказанными в других текстах. Например, говорится, что одному лицу не удастся два вида подражания — трагедия и комедия (395a1-5), тогда как в «Пире» провозглашается ровно противоположное. Или сказано, что нельзя подражать низким занятиям — «кузнецам, различным ремесленникам, гребцам на триерах» и т.д.; более того, «стражам не позволено даже ничему этому уделять внимание» (396a8-b4). Тем не менее мы знаем, что в своих диалогах Платон постоянно обращается к рассмотрению этих «низких занятий». Кроме того, как уже было сказано, собеседники постоянно сравниваются с живописцами, рисующими картины идеального государства, но именно живопись наряду с поэзией обвиняется в создании призраков. Текст как бы говорит: вот оно, противоречие, поймай его, пойми, что оно значит! Текст словно провоцирует читателя на обдумывание смысла противоречий — это происходит с помощью драматической формы диалога, и Сократом в плане провокации здесь оказывается не персонаж, а диалог в целом.

Итак, если читатель внимателен и обращает внимание не только на содержание, предлагаемое персонажами, но и на форму его подачи, он не может не удивляться разительному противоречию между эксплицитными заявлениями и имплицитной авторской стратегией. На что похоже такое расхождение? Вспомним эленктику в ранних диалогах, где Сократ испытывает собеседника на предмет соответствия *речи* и *говорящего* — в «Государстве», кажется, сам читатель должен занять позицию Сократа и уличить в противоречии *логос* и способ его *предъявления*. Читатель как бы должен поменяться местами с провоцирующим «Сократом-текстом» и сам стать Сократом, уличающим собеседника в невыполнении собственных презумпций.

Но ведь в эленктике первичным был поиск предмета, и там несоответствие *говорящего* и его *речи* обнаруживалось именно в процессе такого поиска. Здесь вроде бы все начинается так же — в первой книге Фрасимах провоцирует персонажей на поиск справедливости. Однако дальше Фрасимах отходит на задний план, а поиск предмета идет другим путем — через выстраивание сложной конструкции воображаемого государства. Говорящий, которого надо уличить, как бы растворяется — сам текст становится тем, кого должен испытать читатель. И если первый эленхус, т.е. распознавание противоречия содержания и его подачи, произведен, логично задаться вопросом: что же в диалоге на самом деле является «предметом»? Акцент с заявленного поиска справедливости может переместиться к поиску того, что такое «мимесис» и ответу на вопрос, каков статус этого насквозь миметического текста. При этом, если читатель обратит внимание на тот изоморфизм, о кото-

ром мы говорили вначале, вопрос получит новое измерение: как примирить несоответствие между декларируемым отрицанием мимесиса и полным миметизмом содержания с эстетически выверенным соответствием центральных философских положений и композиции диалога? Зададим вопрос проще: зачем Платону вся эта хитроумная игра с читателем?

Мой ответ таков: если читатель произведет эленхус текста, он сможет понять, что все живописные картины идеального государства имеют мало отношения к подлинному содержанию. Суть не в том, что «изображают» слова — они не являются репрезентацией некоего «внутреннего» смысла, который можно передать непротиворечивым высказыванием. Подлинным содержанием оказывается своего рода «диалектическое прозрение» читателя, осознание им *собственной* диалектической способности по распознаванию мнимого и подлинного. Используя парадигмальную метафору «Государства», можно сказать, что вставший на позицию Сократа читатель сможет переместиться хотя бы на одну ступень в своей «пещере», обратившись от «теней» к «вещам». Мнимость и тени здесь — большая часть явного словесного содержания, подлинность же и «вещь» — не какой-то метафизический смысл, не какие-то концепты, выразимые с помощью логических пропозиций, но *собственные акты мышления и понимания читателя*, в случае успеха позволяющие ему подняться с уровня образов и уподоблений на «уровень эйдосов». Этот уровень описан в шестой книге как сфера ума, в которой душа с помощью диалектической способности (*τῆ τοῦ διαλέγεσθαι δυνάμει*) пролагает путь «без образов, но самими эйдосами посредством самих эйдосов» (*ἄνευ τῶν περὶ ἑκείνο εἰχόνων, αὐτοῖς εἶδειν δι' αὐτῶν*) (510b7-8).

Но провокации читателя в «Государстве» имеют, как я полагаю, не только «серьезное» измерение. В «Федре» Сократ говорит, что письменное сочинение — как сады Адониса: «только для забавы, ради праздника» (276b6). Если моя гипотеза об, условно говоря, «эзоповом языке» диалога верна, то восприятие «Государства» как чего-то сугубо серьезного, да еще с явным уклоном в «тоталитарное» назидание — это и есть понимание текста как «призрака», созданного мало что смыслящим подражателем. Однако мы видим, что этот подражатель вовсе не так прост и часто позволяет себе шутки, не поняв которые читатель рискует попасть впросак. Приведу два примера таких шуток.

В четвертой книге речь идет о том, что ни в коем случае нельзя допускать в государство новые виды мусического искусства — именно в эту область под прикрытием «безвредной забавы» вкрадывается нарушение законов, которое «мало-помалу, внедряясь, потихоньку проникает в нравы и навыки, а оттуда, уже в более крупных размерах, распространяется на деловые взаимоотношения граждан и посягает даже на сами законы и государственное устройство, притом заметь себе, Сократ, с величайшей распушенностью, в конце концов переворачивая все

вверх дном как в частной, так и в общественной жизни» (424d-c; пер. А. Н. Егунова). Мне кажется, что в этой реплике, звучащей из уст Адиманта, при определенной «перенастройке» восприятия легко можно расслышать не суровый ригоризм гонителя искусства, а вполне явную *пародию* на обвинителей Сократа от лица автора, являющегося *безусловным новатором* в мусической области.

Второй пример — пятая книга «Государства», где речь идет об общности жен, о государственном регулировании половых отношений и т.д.; книга, которую из-за противоречий с другими положениями диалога критиковал еще Аристотель. Однако в ней нетрудно увидеть прямую переключку с комедией Аристофана «Женщины в народном собрании», где описываются похожие вещи. В науке до сих пор идут жаркие дебаты по поводу этого загадочного совпадения: повлияли ли кто-нибудь из авторов на другого, и если да, то в какой степени и в каком направлении. Однако говорить о влиянии Платона на Аристофана проблематично — Аристофан поставил пьесу в 392 г., а самые ранние диалоги Платона, к которым никто не относит «Государство», появились как минимум несколькими годами позднее. Некоторые исследователи считали, что Аристофан пародировал «ранние наброски к „Государству“», но такая точка зрения заставила бы полностью пересмотреть хронологию платоновских диалогов. Другие полагают, что Платон впоследствии взял тему Аристофана и «осерьезнил» ее. Но здесь явный парадокс: в комедии Аристофана мы видим утрированно-издевательское изображение крайностей афинской демократии, а Платон почему-то делает эту пародию на демократию частью своего сугубо антидемократического полиса. Еще одна точка зрения на это совпадение — что Платон и Аристофан пользовались каким-то одним источником; правда, до нас никакие подобные источники и упоминания о них не дошли⁷.

Но почему бы не посмотреть на это по-другому: вполне можно допустить, что Платон с Аристофаном — как мы помним, одним из персонажей «Пира» — находились в общем интеллектуальном поле, подразумевавшем, в частности, критику и насмешки над афинским демосом. И то, что изображено в пятой книге, нужно понимать именно как насмешку (думается, и над читателем тоже) — в качестве якобы серьезного политического проекта Платон вводит тему аристофановой комедии. Кстати сказать, как в «Пире» речь Аристофана предваряется интермедией, связанной с его икотой, так и тема пятой книги вводится в «Государстве» тоже после интермедии, поданной в достаточно комическом клю-

⁷ О проблеме Аристофана в связи с пятой книгой «Государства» см., напр.: Ober J. Political dissent in democratic Athens: intellectual critics of popular rule. Princeton UP, 1998; Tordoff R. Aristophanes' Assembly Women and Plato, Republic book 5 / Debating the Athenian Cultural Revolution: Art, Literature, Philosophy and Politics 430–380 BC. / Ed. R. Osborne. Cambridge University Press, 2007.

че, что, возможно, является знаком, как нужно воспринимать последующее содержание. Это, на мой взгляд, еще раз доказывает, что Платон не изменял высказанному в «Пире» положению, что искусный поэт должен уметь сочинять как трагедии, так и комедии.

* * *

Итак, подчеркну: если исходить из рассмотрения «Государства» как *философской провокации* читателя, снимаются все вопросы о множестве противоречий в диалоге — в частности, между высказываниями о мимесисе в третьей и десятой книгах. Вообще, мне кажется странным подозревать такого автора, как Платон, столь изощренно работавшего с противоречиями уже в эленктических диалогах, в неспособности увидеть их в собственном тексте. Думается, гораздо правомернее задать вопрос, зачем они ему нужны.

В третьей книге противоречие между эксплицитным обвинением мимесиса как имперсонализации, сокрытия автора с одной стороны и миметической формой самого диалога — с другой должно настроить читателя на дальнейшую эленктику, испытывание *логоса* и *говорящего*. В десятой книге Сократ снова возвращается к мимесису — оказывается, до сих пор совершенно непонятно, что это такое (595c). После этого идет знаменитое (на мой взгляд, тоже вполне комическое) рассуждение о трех видах кроватей как трех степенях подражания, и живопись оказывается примером третьей, наиболее удаленной от истины. Но если читатель соотнесет этот пример с тем, что на протяжении всего диалога Сократ и его собеседники создают свое государство именно как «живописцы» и «ваятели», то окажется, что *это «государство» и есть чистейшей воды мимесис*. Здесь «мимесис» имеет уже смысл не «имперсонализации», а «иллюзии», и внимательный читатель может убедиться в том, что серьезное отношение к содержанию «словесного государства» — это ограничение восприятия «плоскостью картины», внешней оболочки некой сущности. А эта «сущность» на самом деле отнюдь не «метафизична» в традиционном школьном понимании — если мы вспомним сказанное в шестой книге, она не имеет никакого отношения к *образам* и потому, как уже говорилось, может быть лишь собственной диалектической работой разума читателя.

В конце девятой книги Сократ говорит, что разумный человек захочет заниматься государственными делами «только в собственном государстве, а у себя на родине, может быть, и нет» (592a7-8). Собеседник уточняет, не находится ли такое государство лишь в области рассуждений (*ἐν λόγοις κείμενη*), на что Сократ отвечает: «Но, быть может, есть на небе его образец, доступный каждому желающему: глядя на него, человек задумается над тем, как бы это устроить самого себя. *А есть ли такое государство на земле и будет ли оно — это совсем неважно. Человек этот занялся бы делами такого — и только такого — государства*» (592b2-5; пер. А. Н. Егунова, курсив добавлен).

Вспомним сказанное в «Тимее» о том, что каждому предмету соответствует свой логос. Вспомним также и «Федра», где говорится, что к каждой душе нужно обращаться с соответствующими речами. Можно сказать, что в «Государстве» читателю предлагается подняться с уровня восприятия *стражей* до уровня *философов* и осознать иллюзорность собственных представлений о «подлинном» и «мнимом» — подлинным может быть только то, что находится в собственной душе, которая так или иначе «подражает» запредельному «образцу». Если такое восхождение произойдет — текст выполнит свою задачу, как *мастер* выполняет не третью степень подражания, а настоящую «вещь».

В «Теэтете» математик Феодор говорит, что он отошел от отвлеченных рассуждений (*ἐκ τῶν φιλοῶν λόγων*) и склонился к геометрии (165a2). Философские рассуждения здесь — «голое слово», диалектика; слово же без метра, *ἀνευ μέτρον λόγον* — проза, которой, как мы помним, позволительно защитить поэзию тому, кто сумеет. Похоже, что в пассаже об оправдании поэзии Платон намекает на самого себя, ведь в его философской вселенной проза и диалектика смыкаются: сам автор «Государства» является тем искусным мастером, который защитил поэзию в прозе, создав в мусической области не *призрак*, а *вещь*, или — используя оксюморон — «идеальный мимесис».