

7. Элементы соматической терминологии в эстетике Платона

1. Вступительные замечания

Традиционное понимание Платона и особенно его учения об идеях (а как мы знаем, оно как раз и является основным зерном эстетики Платона) 88 отличается весьма возвышенным, идеалистическим и даже спиритуалистическим характером. Действительно, это весьма возвышенная философия. Однако возвышенное везде в истории имело свой собственный характер; и если эти характеры брать из Древнего Востока, то этих характеров окажется очень много и их трудно совместить один с другим. Что касается античности, то со времен Винкельмана, если не со времен Возрождения, античность обыкновенно рассматривалась как нечто пластически прекрасное, человечески благородное, спокойное и даже величественное. Фр. Ницше весьма мало поколебал это общее новоевропейское воззрение на античность. Тот "дух музыки", из которого он выводил греческую классическую трагедию, сам возникал у него не только из Аполлона, но и из Диониса. Однако оргиастическая сущность Диониса, так глубоко совпавшая с аполлоновской пластикой, характеризовалась кровью, безумными экстазами и вообще чем-то докультурным, доцивилизованным. Возвышенный характер аттической трагедии от этого не только убывал, но, пожалуй, становился еще более значительным и духовным. После Ницше греческая классика не только не снизилась, но стали рассматривать в еще более высоком стиле даже и Сократа с его учениками, которых сам Ницше расценивал как падение классики.

Значение Сократа, Платона и Аристотеля только увеличивалось с веками, а с появлением христианства, после некоторого рода заминки, эти философы глубоко вошли в христианское, иудейское и магометанское богословие, получили неоплатоническое углубление и навсегда остались представителями философии абсолютного духа, которых можно было бы сравнивать только с немецким идеализмом.

При этом обычно забывалось решительно все, что для них было специфично. Очень редко и очень мало характеризовали, например, Платона как мыслителя именно античного. Конечно, его идеализм и его спиритуализм трудно подвергать сомнению. Но ведь имеется же своя собственная специфика и в античном идеализме (и материализме), и в античном спиритуализме. Но как раз эта специфика учитывалась меньше всего.

Учили о платоновских идеях. Но то обстоятельство, что платоновские идеи были только порождающей моделью для материальных вещей и что поэтому весь платонизм оказывался, собственно говоря, только космологизмом, об этом говорилось очень мало.

Причисляли Платона к религиозным мыслителям. Но даже если считать его философию религиозной (что удастся делать часто только с большой натяжкой), то ведь во всех школьных учебниках мы читаем, что античная религия и мифология есть обожествление сил природы.

А если это всерьез принять во внимание, то, очевидно, религиозную философию Платона придется весьма снизить и она не будет уже философией духа. В этом случае она будет, скорее, философией природы или даже материи, но уж никак не философией чистого и абсолютного духа.

Не раз связывали философию Платона также и с рабовладением, в недрах которого она зародилась. Но рабовладение опять-таки является весьма земной и весьма телесной общественно-исторической формацией. Ведь раб понимался как домашнее животное, как *instrumentum vocale* (что, конечно, было далеко не всегда, весьма спорадически и условно, и о чем в настоящее время можно говорить только с большими оговорками). Однако если традиционное учение о рабе как о домашнем животном, до сих пор широко распространенное в общественных кругах, хоть в какой-нибудь мере содержит в себе долю истины, то ведь и философское учение, возникшее на такой ограниченной социально-исторической почве, отнюдь не может обладать широкими горизонтами, и даже самый абсолютный платонизм ни в каком случае не может быть философией чистого и абсолютного духа.

Нам хотелось бы изобразить Платона как мыслителя чисто античного, как мыслителя языческого и как мыслителя, глубоко связанного с тысячелетним мировоззрением своего народа. Задача эта огромна и требует большого числа объемистых исследований. Здесь мы сможем сделать только несколько намеков, которые, конечно, потребуют и принципиальной проверки и исчерпывающего обзора всех других, сюда относящихся платоновских материалов.

2. Общая статистика философско-эстетической терминологии Платона

Прежде всего нам хотелось бы обратить внимание на современное состояние *терминологических* исследований, относящихся к учению Платона об идеях. Терминологически учение об идеях зафиксировано у Платона весьма слабо. Если пользоваться разного рода домыслами, гипотезами и догадками, то общий современный результат многовекового изучения терминологии Платона сводится к тому, что у Платона, собственно говоря, *даже и нет никакого учения об идеях*.

В самом деле, поражает весьма пестрая и плохо выдержанная семантика двух основных терминов, которые обычно считаются для учения Платона об идеях центральными, а именно терминов *eidos* и *idea*. Обращает на себя внимание также и удивительная редкость для всего платоновского текста тех случаев, где употребляется термин

idea. Всех таковых случаев решительно на все подлинные диалоги Платона имеется только 96. Это – поразительно малая цифра. Но и текстов, содержащих в себе термин *eidos*, тоже не так уж много, а именно всего только 408. Уже эти две цифры раньше всякого рассмотрения каждого текста в отдельности заставляют подозревать, что термины эти едва ли для Платона являются техническими в философском смысле слова. Но кажется еще более поразительным то обстоятельство, что даже и среди этого небольшого числа текстов, указывающих на "идею", огромное большинство вовсе не имеет у Платона какого-нибудь специфического значения.

Статистикой этих терминов занимался в свое время Константин Риттер. Исследования К. Риттера – не единственные. Лично я еще в молодости решил пересмотреть всю эту статистику К. Риттера целиком, вводя разные новые для тогдашнего времени принципы исследования Платона, и считаю, что теоретические установки К. Риттера слишком абстрактны и формалистичны. Сейчас я приведу некоторые данные из этого своего старого исследования,* при этом я отнюдь не думаю, что моя квалификация каждого отдельного текста Платона является абсолютно непогрешимой, и допускаю широкую возможность и других толкований. Наоборот, множество текстов Платона в настоящее время я интерпретирую совершенно иначе и свою прежнюю статистику считаю в общем устаревшей. Речь может идти только о выдвижении самых общих семантических линий.

- * А.Ф.Лосев, *Очерки античного символизма и мифологии, т. I, М., 1930, стр. 135-281.*

3. Внешнее, внутреннее, внешне-внутреннее значение терминов

С внешне-чувственным значением, по моим тогдашним подсчетам, встречаются от 63 случаев до 99, при более вероятной цифре 83, то есть 16,5% (от общего числа 504). При этом весьма характерно то, что оба наших термина относятся по большей части к живому телу, обозначая то ли его фигуру, то ли его стан, то ли какие-нибудь его другие физические свойства. Из 27 текстов с внешне-чувственным *eidos* 21 относится к человеческому и животному телу, четыре текста о прекрасном теле мальчика (*Charm.* 154 d, 159 e; *Lys.* 222 a; *Phaed.* 73 d), два текста – о наружности Сократа (*Men.* 80 a; *Conv.* 215 b), два текста – о внешнем виде андрогина (189 e), по одному тексту – весьма выразительно о гибком теле Эроса (196 a), о Гиппокентаврах и Химерах (*Phaedr.* 229 d), о физическом сложении одного из коней души (253 d), о внешнем виде людей на небе (*R. P.* X 618 b; *Phaedr.* 249 b), о состоянии души в теле (*Phaedr.* 73 a, 87 a, 92 b), два текста просто о нагом теле человека (*Prot.* 352 a; *Theaet.* 162 b). Остальные шесть случаев с внешне-чувственным *eidos* относятся к математическим фигурам (чувственным, *R. P.* VI 510 d), к камням и животным (*Theaet.* 157 bc), к светотени (*Soph.* 266 c), к "эйдосу части" (*Tim.* 30 c), к внешнему виду храма (*Critias.* 116 d) и страны (118 a). Из 14 случаев с *idea* во внешне-чувственном значении 11 тоже относится к телу (*Charm.* 157 d, 158 a, 175 d; *Prot.* 315 e; *R. P.* IX 588 c; *Politic.* 291 b; *Alcib.* I 119 c и отчасти *Tim.* 70 c, 71 a). Из них о мальчике в *Charm.*, о Химере и Сцилле в *R. P.*, тексты с внешне-чувственной *idea* – о внешнем виде земли (*Phaed.* 108 d, 109 b) и о монете, печати и пр. (*Politic.* 289 b). В настоящее время мне представляется удивительным то что многие исследователи очень мало считаются с этим огромным фактором терминологии Платона. Если указанные два термина действительно специфичны для платоновского учения об идеях, то, во всяком случае, уже приведенные сейчас тексты совсем об этом не говорят. Здесь имеется в виду самое обыкновенное физическое тело, по преимуществу живое и одушевленное и по преимуществу в том или другом отношении удивительное или замечательное. Однако ровно никакого "учения об идеях" я здесь не могу найти.

Внешне-чувственному значению двух терминов противостоит значение *внутреннее*, когда оба изучаемых нами термина обозначают внутреннее состояние, качество, свойство, действие или организацию. По приблизительным подсчетам оба наших термина, взятые вместе, содержатся в 50-ти текстах, то есть в 9,9% (от 504). Здесь имеется в виду то, что Платон называет "душой", понимая то ее общеизвестные способности, то разные отдельные состояния, удовольствия, пороки и пр. Сказать, что оба эти термина в таком их внутреннем употреблении хоть в какой-нибудь степени могут напоминать "учение об идеях", тоже нет совершенно никакой возможности.

У Платона, далее, можно наблюдать и такую категорию значения данных терминов, которая совмещает в себе указание и на внутреннее свойство и на его внешнее проявление. Текстов с таким *внутренне-внешним* значением, опять-таки при приблизительном подсчете, мы находим 74, то есть 14,8%. Тут тоже имеется в виду главным образом душа, но уже внешне проявленная, например, в разных своих видах во время небесного путешествия, тут боги являются в своих разнообразных видах; тут выступают, например, диалектика, риторика, речь, слог в разных своих внешних качествах и проявлениях. Говорится о подражании какому-нибудь предмету, в результате чего он тоже так или иначе проявляется вовне. Никакого "учения об идеях" я здесь тоже не нахожу.

4. Мифолого-натурфилософское и понятийное значение

Более насыщенным по своему содержанию оказывается то значение обоих терминов, которое я называю *мифолого-натурфилософским* и которое, очевидно, есть результат большей усложненности все того же внутренне-внешнего значения. Всего таких текстов у Платона я нахожу 32, то есть 6,3%; и все они содержатся в "Тимее": "кубический эйдос" земли, эйдос воды, каждый эйдос тела имеет и глубину, пирамидальный эйдос огня, огонь переходит в "идею" воздуха и т.д.

Сравнительно большим разделом рассматриваемой у нас семантики является такое значение обоих терминов, когда Платон отвлекается и от внутреннего содержания предметов и от их внешнего выражения, а фиксирует

просто предмет как таковой, то есть его самый общий смысл или, если угодно, его *понятие*. Всего такого рода текстов в условиях приблизительного подсчета ПО, то есть 26,9%. В качестве наиболее типичного примера здесь можно было бы привести знаменитую диерезу понятий в "Софисте" (219 a, cd, 220 a, e, 222 e, 223 c, 225 c, 226 c, e, 235 cd, 236 c, 264 c, 266 a). Говорится об эйдосе, то есть о понятии бытия (Crat. 386 e; Phaed. 79 ab, d; R. P. VI 509 d), причины (Phaedr. 97 e, 100 b; Tim. 68 e), слов, рассуждений, речи (Phaedr. 265 cd; R. P. II 363 c, 376 c, III 392 a, 396 bc, 397 bc, V 449 c). Вероятно, чем-то вроде понятия являются "эйдосы" и "идеи" в таких текстах, в которых говорится о государственной жизни (Politic. 291 e, 304 e; Legg. IV 714 b, V 735 a, VIII 842 b), войне (R. P. IV 434 b; Legg. I 629 c), людях (VI 759 a, X 908 d), движении и изменении (R. P. V 454 c; Legg. VII 814 de), добродетели и добре (R. P. II 357 c, IV 445 a), труде (II 358 a), незаконности (III 406 c), чародействе (III 413 a). Нигде в этих текстах совершенно нет никакого намека на "учение об идеях". Изучаемые нами термины употребляются здесь в самом примитивном смысле слова, вроде "вид", "разновидность", "область", "сфера". Едва ли применимо здесь даже такое понимание, как "смысл" или "значение"; а уж о значении "понятие" тут в большинстве случаев совершенно невозможно говорить. Все это есть понятия, но – в примитивном и обывательском смысле, а никак не в научном или научно-логическом.

5. Тексты с малоопределенным значением

Неустойчивость терминологии Платона такова, что необходимо отметить массу текстов, о которых невозможно даже и сказать, какой оттенок из указанных нами в предыдущем имеется здесь в виду. Я бы остерегся даже и специфическое платоновское выражение *sat'eide diairein* понимать обязательно как указание на разделение именно понятий. Действительно, когда говорится, например, о двух эйдосах *megethos* и *smicrotes* ("великость" и "малость"; Parai. 149a) или об эйдосе *areiron* (158 c), то тут, вероятно, имеются в виду именно понятия. Однако ввиду чрезвычайной терминологической пестроты, конечно, часто в таких случаях допустимо у Платона разделение не на понятия в собственном смысле слова, но на какие-нибудь образы, представления, вещи и т.д.

Всего таких текстов у Платона с неопределенно-общим значением обоих терминов я насчитывал в 1930 году около 100, то есть 19,8%. Однако в настоящее время, думаю, такие подсчеты едва ли возможны в точном смысле, поскольку за эти прошедшие с тех пор сорок лет я обнаруживаю неимоверную пестроту в употреблении Платоном своих терминов, так что в науке мы сейчас еще не обладаем настолько тонким методологическим аппаратом, чтобы учесть всю эту пестроту и исчислить ее математически.

6. Модельно-порождающее значение

Теперь, наконец, необходимо коснуться и такого значения наших двух терминов, которое уже никак нельзя свести к вещественной или только телесной значимости, но которое говорит у Платона о чистой идеальности – это значение в силу вековой традиции обычно раздувают для Платона до неимоверных размеров. Я сейчас перечислю эти немногочисленные примеры; но необходимо предупредить читателя, что он будет весьма разочарован, если станет стараться находить везде чистую трансцендентность. То, что идея в этом смысле не есть вещь, это ясно. Однако только неокантианцы обнаружили регулятивный, или трансцендентальный, характер этой идеальности (правда, тоже с большими преувеличениями). В настоящее время, после нескольких десятков лет работы над Платоном, я пришел к выводу, что здесь у Платона проповедуется то, что можно было бы назвать *порождающей моделью*. Идея вполне трансцендентна, если ее брать в абстрактном виде, но ведь даже если и всякую вещь брать в отрыве от прочих вещей (этот стол или этот стул), то и всякая вещь окажется трансцендентной. Стоит ли, однако, это делать, и не является ли это пустой бессмыслицей?

Возьмем платоновскую идею в ее чистейшем идеальном виде. Она окажется не чем иным, как *порождающей моделью* той или другой вещи, той или иной области бытия. Уже это одно вносит в платоновскую идею нечто вещественное, или телесное. При самой большой напряженности идеализма мы могли бы в платоновских идеях находить *не больше, как только закономерности вещественного бытия*. Вот тут-то и оказывается, что Платон есть именно античный, а не средневековый и не новоевропейский философ; тут-то и окажется, что при всем своем идеализме он прикован к телесной вещественной действительности.

Слог состоит из отдельных звуков, но он не есть простая и механическая сумма этих звуков, а некоторого рода новое качество, в свете которого мы и понимаем отдельные звуки слога (Theaet. 203 e, 204 a, 205 d). Тут нет никакого выхода за пределы телесности, а имеется только фиксация тех общих моделей, которые оформляют собою дискретные и взаимноизолированные моменты этой телесной действительности. Ничего сверхчувственного я не нахожу и в тех местах, где фигурирует не слог, а челнок, в том же порождающе-модельном смысле слова (Crat. 389 ab, 390 a), или скамья (R. P. X 596 b, 597 a, c), или красивое тело (Conv. 210 b; Phaedr. 251 a), или единый эйдос внешности земли при разнообразии и пестроте ее отдельных элементов (Phaedr. 110 d), или вещь вообще (Gorg. 503 e).

Нисколько не меняется дело и в таких текстах, где имеется в виду не просто чувственное тело, но какие-нибудь явления моральной, общественной или политической жизни. Нет никакого учения о трансцендентности идей ни в определении эйдоса царя при помощи более частных моментов (Politic. 278 e) или в идее государственного устройства (R. P. VIII 544 a), или эйдоса войны (Lach. 191 d), ни в определении таких понятий, как благочестие (Euthyphr. 6 d), красота (Hipp. Mai. 289 d, 298 b), добродетель (Men. 72 c-e), знание (Crat. 440 ab; Theaet. 148 d), полезное (178 a), справедливость (R. P. IV 435 b, V 476 a), одно и многое (X 596 a), большее и меньшее (II 369 a),

безумие (Phaedr. 265 e, 266 a), целое и части в более общем смысле слова (Politic. 262 ab, 263 b, 306 c), стремление ко всему эйдосу (R. P. V 475 b), ни в рассматривании всего под двумя эйдосами (Politic. 258 c). Когда одна из ветвей логического ряда закрепляется эйдосом (258 c), тут тоже нет ничего трансцендентного, равно как и в словах о том, что "в идее какого-нибудь отца" еще не содержатся указания на сына (Hipp. Mai. 297 b), или в идее обязанности, хотя обязанность есть вид добра, еще нет указания на само добро (Crat. 418 e). Известное количество текстов подчеркивает в идее ее определенность, оформленность и четкость структуры, когда она является как бы печатью для чего-нибудь (Politic. 257 c) или когда нельзя выходить за ее пределы (Crat. 439 e), или когда ею охватывается известное множество (Phaedr. 273 a, 265 d; Phileb. 16 d), или когда из многих ощущений получается одна идея (Theaet. 184 d), или когда к одной и той же идее относятся память, ощущение, знание и пр. (Phileb. 60 d), или когда во всем угадывается одна идея (64 a), или когда добро схватывается в одной идее (64 e), или когда ум и удовольствие отступают перед новой идеей (67 a), или когда в результате правильного деления можно попасть на одну идею (Politic. 262 b), или когда знание конструирует из многого одну идею (380 c), или когда вообще говорится об одной идее из многого (Legg. XII 965 c).

Всего текстов с этим описательным модельно-порождающим значением двух наших терминов можно насчитывать приблизительно 90, то есть 16,6%.

7. "Диалектическое" значение

Теперь перейдем к той области изучаемой нами платоновской терминологии, которая легче всего поддается трансцендентному истолкованию и которая, собственно говоря, только и фигурирует, когда заходит речь о платоновском учении об идеях. Это те места из произведений Платона, в которых философ пользуется *диалектикой*, потому что для диалектики нужны точные категории, а в области точных категорий как раз всегда и наблюдается тенденция изолировать мыслимое от всего материального и вещественного. Повинен ли в этом Платон? Точное филологическое обследование текстов, во всяком случае, не дает здесь уверенных результатов, и учение о гипостазированных идеях в крайнем случае проявляется только в виде некоторого рода возможности, да и то редко.

Прежде всего исследователи спешат с установлением учения об идеях, игнорируя гораздо более понятные и филологически гораздо более надежные толкования обоих наших терминов – как просто указания на те или иные области исследования. В "Тимее" (35 a) единая "идея" трактуется как состоящая из неделимого, делимого и смешанного бытия. Одно никогда не меняется и вечно самотождественно; другое вечно меняется и становится; а третье – это такое бытие, которое одновременно и пребывает вечно в самом себе и вечно меняется, становится. В указанном месте "Тимея" и утверждается, что из этих трех областей бытия бог создал одну "идею". Спрашивается: что же это за идея? Очевидно, это есть соединение трех областей бытия в одну общую область бытия. Я опять-таки не могу находить здесь какого-нибудь "учения об идеях", так как "идея" в указанном тексте есть не что иное, как просто совокупная область всех главных областей бытия. "Идея" здесь уже по одному тому не может трактоваться в виде традиционного дуализма с ее метафизическим или понятийным гипостазированием, что в нее входит и все становящееся, изменчивое, то есть все материальное и вещественное. Точно в таком же смысле необходимо понимать и другие места из того же диалога (50 e, 51 a, cd, 52 a, куда можно прибавить также и Soph. 258 d), где тоже "идея" есть просто область мыслимого, в отличие от области чувственно-становящегося, которое образует собою тоже "идею", но только с другим содержанием. Когда говорится, что бог разделил все существующее на четыре эйдоса, а именно на богов, пернатых, водных и сухопутных (Tim. 39 e – 40 a), то и в этом случае "эйдос" вовсе не есть какая-нибудь спиритуалистическая идея, а просто указание на ту или иную область одушевленных существ.

Правда, своя собственная идея свойственна каждому богу (Phaedr. 253 b), но, во-первых, идея здесь обозначает только ту или иную специфику божества, то есть имеет мифологическое значение; а во-вторых, "идею (idean) божественного" демиург создал из огня, "чтобы оно было нечто самое блестящее на вид и самое прекрасное" (Tim. 40 a). Где же тут учение об идеях, как о чем-то потустороннем в отношении вещества и материи? Никакого отношения к предполагаемому учению об идеях не имеет и то место из "Федра" (246 a), где говорится о намерении философа вместо трудных философских рассуждений трактовать об "идее" души в виде мифа о движении колесниц. "Идея" здесь – просто "иллюстрация", а вовсе не та абсолютистическая идея, которая навязывается Платону традицией. Точно так же если драматург пользуется для осуществления "идеи наилучшего" материальными стихиями в качестве вспомогательных средств (Tim. 46 c), то "идея" здесь есть "внешний вид", "прочность", "красота", "легкость" и т.д., но никак не идея в трансцендентно-спиритуалистическом смысле слова.

Во всех этих только что приведенных нами текстах Платон имеет в виду свою диалектику, но пока еще не раскрывает ее в явном смысле. Сейчас мы приведем места из Платона, которые имеют своей целью давать сознательное диалектическое учение; но тут уже едва ли потребует особых доказательств толкование "эйдосов и идей", как обыкновенных логических категорий. Таковы места из "Софиста" (255 cd, 261 d) и "Парменида" (149 e, 157 e, 158 c, 159 e). В "Софисте" речь идет о категориях тождества, различия, покоя, движения и бытия, а в указанных местах из "Парменида" – о великости и малости, о целом и частях, о беспредельном становлении чистой множественности, о подобном и неподобном. Точно так же возводить все рассеянное к одной идее, чтобы не оставлять его в дискретном и потому непонятном состоянии, но осмысливать, и умение разделять общее родовое понятие на единичные виды и идеи (Phaedr. 265 de, 273 e, 277 bc; Soph. 253 d, 254 c) является, по Платону, спецификой диалектики; И, значит, единое и многое, общее, частное и единичное, род и вид являются здесь просто диалектическими категориями, то есть прежде всего категориями чисто логическими. Само собой

разумеется, вся эта диалектика Платона не есть субъективный идеализм, но единственно понятный для него объективный идеализм. Однако само объективное бытие у Платона вовсе не состоит только из одних идей. Идеи здесь являются только одной из бесконечных сторон самой действительности, являются определенными методами ее осознания, но никак не ею самою.

8. Тексты, допускающие возможность трансцендентного толкования

Далее мы перечислим такие тексты из Платона, которые допускают толкование идей как особого рода действительности. Однако допущение это и здесь отнюдь не обязательное и не обладает полной надежностью. Строго говоря, "идея" и в этих текстах скорее одна из сторон действительности, чем сама единственно допустимая действительность. Тексты эти почти исключительно принадлежат "Государству".

Здесь развивается учение о благе, которое обнимает собою все виды бытия как бы в одной точке и которое поэтому всему дает силу видеть и быть видимым, то есть быть субъектом и объектом (VI 607 a). Диалектически это значит, что если имеется различимость, то имеется также и неразличимость. Однако уже одно то, что благо у Платона "выше сущности" (509 c), свидетельствует о том, что оно также выше и всяких идей, и субъективных и объективных. Поэтому если Платон даже и учил о реальности идей, то ни эти идеи, ни их реальность вовсе не являются для него последним, самым высшим и окончательно полноценным бытием. Всякая вещь понимается на основании какой-нибудь другой вещи и при помощи своей собственной, только ей присущей идеи. Благо же является у Платона настолько всеобъемлющим и сконденсированным бытием, что он его прямо называет "беспредпосылочным началом" (*arche anupothetos*). Если угодно, здесь можно находить учение об идеях как об особого рода действительности. Но ясно, что действительность идей в данном случае есть нечто второстепенное. Эйдосы, о которых говорит здесь Платон, занимают среднее место между этим беспредпосылочным началом и теми началами, которые сами для себя требуют своего обоснования, своих "основоположений" (R. P. VI 510 b – 511 c).

Единственно, что необходимо принять и филологически и философски – это учение об идеях как о *порождающих моделях* или как о *методах конструирования вещей*. В сущности, тут проводится старая платоновская мысль о том, что если мы признаем существующей какую-нибудь вещь, то это значит, что данная вещь обладает какими-нибудь свойствами, отличающими ее от всех других вещей, что ей свойствен какой-нибудь собственный смысл, что она есть именно она. Ведь если мы данное растение назвали березой, это значит, что мы знаем березу вообще. Не зная, что такое береза вообще, мы и данное дерево не можем назвать березой, потому что данная береза есть только воплощение проявления и единичность из определенного общего рода. Платон в этих случаях употребляет выражения "великость-в-себе", "малость-в-себе", "четное-в-себе", "нечетное-в-себе", "прекрасное-в-себе", "сущее-в-себе" и т.д. и т.д. Кое-где он и сам называет эти предметы в себе "идеями", однако ясно, что идеями здесь обозначается не особое, отдельно от вещей существующее бытие, но само же это бытие, сами эти вещи. Делая такое прибавление "в себе", Платон просто хочет определить то условие возможности мыслить и познавать данную вещь, без которого это мышление и познание невозможны.

Идея красоты обеспечивает единство всех красивых предметов (V 479 a), но ведь это значит не больше того, что она есть их порождающая модель. То же самое Платон говорит об идее сущего; но в данном случае у него примешивается интересная мысль о том, что эта идея сущего должна быть в полной гармонии с самим сущим – лишнее доказательство того, что идея, взятая сама по себе, в изолированном виде, вовсе не является предметом платоновских исканий (VI 486 de).

В этом же смысле говорится и о прекрасном-в-себе и о благом-в-себе, идея которых заключается только в том, что они суть родовые понятия и потому схватываются только умом, в противоположность отдельным текучим единичностям, которые схватываются при помощи чувственного ощущения (VI 507 b). Даже сама "идея блага", несмотря на то, что само благо охватывает решительно все сущности и потому не является никакой из них в отдельности, даже и она, поскольку она – идея, рассматривается у Платона как "причина знания и истины", то есть вводится ради завершения умственного знания (VI 508 e, VII 517 b, 526 e, 534 b).

На эту тему имеется еще несколько текстов из "Федона" (102 b, 103 e, 104 e, 106 d), где тоже утверждается, что если человек большой, то об его великости можно говорить только потому, что имеется идея великости, то есть родовое понятие о большой величине. И если число четное, значит, имеется четность вообще; если имеется теплый предмет, то есть понятие теплоты, так что если сюда присоединилось понятие холода, то идея теплоты для данного предмета уже исчезает. Если угодно, все такие тексты можно трактовать как учение о трансцендентных идеях. Ясно, однако, что трансцендентность тут ни при чем, а имеется в виду учение об идеях как об условии возможности познавать вещи и их мыслить.

Остается еще два текста, которые легко могут быть истолкованы в смысле трансцендентности идей, но которые тоже требуют для себя специального комментария.

Один текст гласит, что демиург создает все существующее, взирая на образец, или первообраз (*paradeigma*), причем результатом этой творческой деятельности демиурга в отношении каждой вещи является то, что он создал ее "идею и потенцию" (*idean kai dunamin*). Однако этот текст (Tim. 28 a), помимо того, что "идея" продолжает здесь трактоваться в качестве порождающей модели (это подтверждается здесь термином "потенция"), содержит весьма

трудное и неясное учение как об "образце", так и о самом "демиурге". При этом, как бы ни толковать соотношение "образца" и "демиурга", "идея" здесь находится на третьестепенном месте. А если взять дальнейший контекст "Тимея" (40 а – 41 а), то под этими "идеями" нужно понимать богов, невидимых или видимых (звезды), сущность и назначение которых опять-таки быть порождающими моделями для всего существующего в более частичном виде. Опять-таки при желании эти "идеи" можно выделять из цельного платоновского бытия и гипостазировать в изолированном виде. Однако совершенно невозможно отрицать того, что здесь перед нами не философия, но мифология; а если здесь и имеется что-нибудь философское, так это только принцип моделирования.

Другой текст, тоже постоянно привлекаемый для платоновского учения о трансцендентности идей, казалось бы, говорит сам за себя и не требует никакого комментария. Однако этот комментарий в настоящее время совершенно необходим, и результаты его для концепции трансцендентности тоже не вполне обнадеживают. Именно приводят обычно знаменитое учение из "Федра" о путешествии божественных и человеческих душ по орбите космоса и особенно то место (247 bc), где говорится о вращении бессмертных душ вместе со всем небом, – эти бессмертные души "созерцают то, что за пределами неба" (ср. "поле истины", 248 b). Казалось бы, здесь у Платона открыто признается нечто и за пределами космоса и, следовательно, проповедуется трансцендентность идей. Однако если мы посмотрим, что это за идеи, которые созерцаются бессмертными душами, то оказывается, что речь заходит опять о тех же самых родовых принципах конструирования всего частного и единичного. О мысли богов и вообще бессмертных душ говорится:

"В своем круговом движении она созерцает самую справедливость, созерцает рассудительность, созерцает знание, не то знание, которому свойственно возникновение, и не то, которое меняется в зависимости от изменений того, что мы теперь называем бытием, но то настоящее знание, что заключается в подлинном бытии" (247 de).

Следовательно, учение об идеях, если оно тут и есть, дается вполне мифологически; а если путем противоестественной вивисекции реальных текстов Платона мы и смогли бы здесь говорить о трансцендентально-философском значении "идеи", то оно сводилось бы только к учению о родовых понятиях как о порождающих моделях или как о принципах конструирования и условиях возможности мыслить все подпадающие под эти родовые понятия видовые единичности. Общее есть закон для возникновения всего частного и единичного. Ничего другого, если стоять на позициях философии, а не мифологии, никак нельзя извлечь из этого повествования Платона о небесном путешествии душ. "Поле истины" есть просто совокупность родовых понятий, без которых не может обойтись никакая мысль; и понятия эти, конечно, мыслятся только умом, а не даются путем чувственных ощущений, и они вполне тождественны с вещами и душами, если их брать в наиболее общем и чистом виде без затемнения случайными и хаотическими чувственными восприятиями. А то, что эти идеи неотделимы от соответствующих вещей и тел (хотя и отличны от них), это мы знаем из очень многих других мест платоновских произведений, и в "Федре" это еще раз выдвинуто на первый план и весьма выразительно сформулировано (246 cd):

"Скрепленные вместе душа и тело получают в своей совокупности название живого существа"; это касается и тех бессмертных существ, которых мы называем богами, причем тело и душа сращены между собою у богов "на вечные времена" ("ton aei de chronon tayta хумперфусота").

Этот текст, уж во всяком случае, является опровержением обычного приписывания Платону трансцендентных теорий. У человеческих душ, в отличие от богов, тело может меняться. Когда эти души совершают свое небесное путешествие, тела их так же идеальны, как и их души. Когда же они не выдерживают своей небесной орбиты, срываются в подлунный мир, они получают и новые тела. На земле эти тела подвержены всем случайностям материального мира и даже смертны. Однако смерть тела еще не означает того, что человеческая душа вообще может существовать без тела. Когда умирает земное тело, в душе обнажается ее подлинное идеальное тело, изуродованное земными грехами, но все еще остающееся телом. Во всяком случае, подземные судьи выносят свой приговор на основании рассмотрения именно этих загробных тел (Phaed. 81 b-d). Следовательно, и человеческие тела в конце концов так же бессмертны, как и человеческие души. А кроме того, нужно вспомнить еще и общеизвестное учение Платона о переселении душ и о возможности получения ими тех или других тел в зависимости от разных обстоятельств исключительно мифологического характера. Излагать здесь платоновское учение о метемпсихозе, ввиду его общеизвестности, мы здесь не будем.

Все рассмотренные выше тексты из "Федра", "Федона", "Софиста", "Парменида", "Государства" и "Тимея" носят диалектический характер, в отличие от текстов с описательным модельно-порождающим значением, и составляют в общей сумме приблизительно 117, то есть 23,2%. В соединении с теми 90 текстами описательного модельно-порождающего значения, мы можем себе представить общую сумму текстов, трактующих наши оба термина с точки зрения чистой идеальности, как 207, то есть 41,7%. Как бы ни приблизительно были все эти подсчеты, по крайней мере ясно то, что текстов с общетелесным и абстрактно-понятийным значением у Платона гораздо больше, чем таких текстов, где он занимается описанием или диалектикой самой идеи, взятой самостоятельно. Но и в этом последнем случае "эйдос" и "идея" в подавляющем большинстве случаев берутся лишь в модельно-порождающем значении или в значении принципов конструирования вещей.

Конечно, восторги перед первым открытием идеи в значении принципа конструирования вещей и тел были настолько велики, что Платон тут не мог удержаться от мифологических картин и разного рода поэтических образов. Эта поэтическая мифология всегда была главной причиной того, что большинство исследователей,

отбрасывая мифологию как нечто ненаучное, принуждено было рассматривать "идею" как царство гипостазированных, абстрактных понятий. Однако такая вивисекция в настоящее время недопустима, и все эти "идеи" приходится брать только на фоне платоновской мифологии, так что подлинно философским их смыслом оказывается вовсе не их гипостазированная трансцендентность, но их модельно-порождающий характер, имманентно присущий как всем телам, так и телесному космосу в целом. А это значит, что само существование идей и их функционирование у Платона только и мыслится телесно.

9. Критика учения о трансцендентности идей

В заключение этой характеристики телесного смысла учения Платона об идеях необходимо сказать, что нужно же в конце концов серьезно отнестись к той *критике трансцендентности идей*, которую дает сам Платон в "Пармениде" (130 b – 135 b). Многочисленным излагателям Платона приходится стыдливо обходить эту платоновскую критику изолированных идей, потому что при том обычном дуализме идеи и материи, который приписывается Платону, действительно с этой критикой изолированной трансцендентности неизвестно что делать. Пробовали даже отрицать подлинность платоновского "Парменида". Однако подобный способ отделаться от платоновской критики трансцендентности является весьма жалкой попыткой, поскольку и всякий другой диалог Платона неизменно критикует эту трансцендентность, а вовсе не только один "Парменид".

Как мы видели выше, свои идеи Платон понимает либо обывательски, либо мифологически, либо модельно-порождающим образом, то есть как закон и метод конструирования самих вещей. В "Пармениде" вся эта критика трансцендентности только сконцентрирована в одно целое, а в том или другом специфическом виде она пронизывает вообще все произведения Платона. Самое большее, что можно сказать, так это то, что телесность Платон понимает не в каком-нибудь одном, а в самых разнообразных смыслах. Телесность может быть грубая и земная, но она может быть более тонкой, воздушной или огненной; она может быть даже и телесностью божественной, так как даже каждый бог тоже обладает своим специфическим телом. Но берет ли Платон человека и вообще всякого рода вещи в их чисто земной телесности, или берет он те или иные божества с их телами, все равно нигде и никогда идея тела не существует у него отдельно от самого тела. Божественный, небесный и занебесный мир Платона, конечно, можно назвать "идеальным", но это будет только обывательской характеристикой платонизма, поскольку идеальность в данном случае придется понимать очень расплывчато и некритично. Критическое же отношение к платоновским "идеальным" текстам свидетельствует только о красоте и совершенстве вечного космоса, а заложенные в нем "идеи" приходится понимать лишь как методы его конструирования, то есть понимать вполне телесно.

Имеет смысл отметить также и то обстоятельство, что из указанного нами предположительного количества 117 текстов диалектического значения с обоими терминами 50 текстов относится к первой части "Парменида" (129 a – 135 e), то есть к тому разделу диалога, где изолированные "эйдосы" как раз подвергаются резкой критике. К этому надо прибавить еще и пять случаев "эйдоса" уже совсем с антиплатоновским значением (Soph. 246 bc, 248 a, 249 d, 252 a). Таким образом, количество текстов с положительным значением в платоновском смысле остается, собственно говоря, только 62 – всего-навсего около 12,3%. Из этого можно вполне ощутительно убедиться в том, насколько же нехарактерен для Платона самый термин "идея". В сущности говоря, он попадает почти как исключение из общего количества текстов, основную роль в которых играет совсем нефилософское значение.

Теперь ответим на последний вопрос: если не у Платона, то у кого же еще из философов его времени было настоящее учение о трансцендентных идеях, и кого же именно Платон критикует за трансцендентность этих идей?

10. Критика Платоном Демокрита и Аристотеля как дуалистов

Прежде всего это учение об идеях было у Демокрита. У него было целое сочинение, которое так и называлось "Об идеях" (B 5, 6 Diels). О том, что Демокрит "признавал идеи", об этом читаем в источниках не раз (A 57). Гесихий, поясняя слово *idea*, говорит – подобие, форма (*morphe*), вид (*eidos*) и наименьшее тело (B 141). Это последнее указание Гесихия на "наименьшее тело", конечно, имеет в виду только атомистов. Если мы теперь спросим себя, что же такое атомы Демокрита, которые именуются у него идеями, то мы найдем здесь как раз то, против чего возражает Платон, а именно ту вечную и абсолютную твердость, неподверженность никакому воздействию, чистую умопостигаемость, недоступность чувственному знанию и в смысле конкретного бытия только потенциальный, но отнюдь не энергийный характер.

Плутарх (A 57) пишет: "Ведь чему учит Демокрит? Бесконечно многие по числу сущности, невидимые и неразличимые, не имеющие притом [внутренних] качеств и не подвергающиеся [внешнему] воздействию, носятся рассеянные в пустом пространстве. Когда же они приблизятся друг к другу, или столкнутся, или сплетутся, то из [образовавшихся таким способом] скоплений их одно кажется водою, другое огнем, третье растением, четвертое человеком. [В действительности же] все [это] есть неделимые формы [идеи], как он их называет, и [кроме них] ничего иного нет. Ведь из небытия не бывает возникновения, и из сущего ничто не может возникнуть по той причине, что атомы вследствие своей твердости неспособны ни испытывать воздействия, ни изменяться. Поэтому-то ни цвета из бесцветного, ни природы или души из не имеющего [внутренних] качеств и не подвергаемого [внешнему] воздействию вывести невозможно".

Следовательно, идеи-атомы Демокрита являются не чем иным, как материально существующими геометрическими телами, разделяя вместе с этими последними решительно все их нематериальные свойства (неподверженность никакому воздействию, невозможность их собственного воздействия на что-либо другое, абсолютную замкнутость в себе и т.д.). И так как эти абстрактные, бессильные идеи-атомы сами по себе ничего не могут создать (это относится к их существенному определению), то Демокрит пытается получить из них реальные вещи (точнее же сказать, субъективную видимость реальных вещей) только путем их случайного механического и бездушного комбинирования.

Вот против такого-то понимания идей и восстает Платон. Это не значит, что Демокрит – не материалист, а Платон – не идеалист. Однако у Демокрита – дуалистический разрыв идеи и вещей, у Платона же – их органическая сращенность.

Об этом дуализме Демокрита неопровержимо свидетельствует также Секст Эмпирик (В 11).

В "Канонах" он говорит, что есть два вида познания, из коих познание посредством логического рассуждения он называет законным и приписывает ему достоверность в суждении об истине, познание же посредством ощущений он называет темным и отрицает пригодность его для распознавания истины.

Говорит же он буквально следующее: "Есть два рода познания: один – истинный, другой – темный. К темному относятся все следующие [виды познания]: зрение, слух, обоняние, вкус, осязание. Что же касается истинного [познания], то оно совершенно отлично от первого".

Затем, отдавая предпочтение истинному (познанию) перед темным, он прибавляет: "Когда темный [род познания] уже более не в состоянии ни видеть слишком малое, ни слышать, ни обонять, ни воспринимать вкусом, ни осязать, но исследование [должно проникнуть] до более тонкого [недоступного уже чувственному восприятию], тогда на сцену выступает истинный [род познания], так как он в мышлении обладает более тонким познавательным органом".

Платон, прекрасно отдавая себе отчет в недостаточности одной голой чувственности для построения точной науки, вводит в эту последнюю необходимость родовых обобщений, или порождающих моделей, которые являются реальными принципами конструирования вещей, и потому сами по себе тоже телесны. Вследствие этого во всяком конкретном разыскании истины мы, по Платону, должны восходить от хаотически-текучего чувственного бытия к его обобщенным закономерностям, что и является для Платона опровержением всякого метафизического дуализма. Демокрит же вовсе не понимает свои идеи-атомы как порождающие модели и совсем не учит нас, как же нам восходить от хаотической чувственности к обобщенным закономерностям бытия. Такой дуализм, по Платону, приводит только к тому, что высшее знание, которое можно было бы предполагать у богов, ничего чувственного не познает, а наша текучая чувственность вовсе не приобщается ни к какому научно-общественному знанию.

Поэтому, с точки зрения Платона, совершенно непонятно и антидиалектично такое, например, рассуждение Демокрита (А 102): "(душа) – огнеподобное сложное (соединение) умопостигаемых [телец], имеющих сферические формы и огненное свойство; она есть тело". Во-первых, при помощи термина "формы" Маковельский здесь неудачно перевел греческий термин *ideas*. Если это учесть, то Платон, конечно, нисколько не возражает против того, что душа есть в конце концов умопостигаемая идея. Тут нет ровно никакой разницы между Платоном и Демокритом. И то, что эти идеи – огненны, тут тоже Платон ничем не отличается от Демокрита, поскольку и он, как мы видели выше, учит о божествах, как об огненных сущностях, в сравнении с которыми человеческая душа отличается только более слабой теплотой. Однако неожиданный вывод Демокрита, что душа есть только тело, конечно, будет оспариваться Платоном, так как ему совершенно непонятно, как это из умопостигаемых идей получается ни с того ни с сего вдруг тело. Здесь у Демокрита нет учения о моделирующем характере идей, и потому телесность души остается у него недоказанной. Платон учит не о том, что всякая душа есть тело, но и о том, что всякая душа – телесна. Но для этого необходимо признавать модельный характер того, из чего состоит душа, а это у Демокрита отсутствует.

Итак, Платон критикует Демокрита за исключительную умо-постигаемость идей и требует их более телесного (то есть модельно-телесного) понимания. Без этой порождающей модельности идеи-атомы Демокрита оказываются слишком бессильными и лишенными энергично-порождающего характера, как это прекрасно понимал уже Аристотель (А 57): "Как говорит Демокрит, все было в возможности, но не в действительности".

Поскольку в результате деятельности Сократа, проповедовавшего необходимость определения общих понятий вместо только одного их чувственно-текучего восприятия, в античной философии вообще образовалась огромная тенденция учить именно об идеях вещей, а не просто только о вещах, постольку можно себе представить и многих других философов, тоже учивших об идеях и тоже вызывавших к себе критическое отношение со стороны Платона. Еще Шлейермахер весьма удачно предположил, что объектом критики учения об идеях в указанных у нас выше местах из "Софиста" и "Парменида" являются *мегарские* философы, которые бытие признавали только за идеями, небывалым образом преувеличивая сократовский принцип определения общих понятий, и отказывали в бытии всему прочему, помимо идей.

Однако проблема идей среди учеников Сократа была настолько сложна и запутанна, что кроме Демокрита и Эвклида из Мегары объектом платоновской критики вполне мог быть и Аристотель.

Аристотель много и часто критикует учение об идеях, иной раз называя Платона, а в большинстве случаев даже и не называя его, а имея в виду философов мегарского типа. Здесь, конечно, не место формулировать многочисленные и запутанные аргументы Аристотеля, которые стоит анализировать отдельно. Однако основное в аргументации Аристотеля сводится к тому, что сущность не может существовать отдельно от того, чего именно она является сущностью. Основатель и энтузиаст формальной логики, Аристотель, конечно, не мог себе и представить, каким это образом сущность вещи существует одновременно и в самой вещи и вне ее. Для этого нужно было быть диалектиком, а Аристотель является страстным противником платоновской диалектики. Но, понимая идею чересчур вещным способом и, так сказать, растворяя ее в вещах, Аристотель тем самым ставил себя перед такой дилеммой: либо действительно не существует никаких идей и существует только одна хаотическая чувственность, но тогда невозможно никакое обобщение, невозможно никакое мышление и невозможна наука; либо абстрагирующее мышление и обобщенная наука все-таки существуют, и помимо хаотичности вещей существуют также их закономерности, но тогда эти закономерности придется трактовать как отделенные от вещей сущности, наделяя их способностью вечно двигать вещами и вообще служить для них конечной причиной.

Как известно, из этой дилеммы Аристотель выбрал эту вторую альтернативу и стал учить о перводвигателе, который отделен от всех вещей космоса и обладает вечной самостоятельной жизнью. Этот перводвигатель, по Аристотелю, абсолютно лишен всякой материи, мыслит только самого себя и стремится только к самому себе, ни в чем не нуждаясь и ни к чему не стремясь. Кроме того, Аристотель называет этот перводвигатель "идеями всех идей", самозамкнутой в себе самой и самодовлеющей сущностью и мышлением ничего другого, как именно мышления же. Это учение Аристотеля общеизвестно (Met. XII 7-10), в цитатах здесь нет нужды.

Мог ли Платон согласиться с таким чересчур трансцендентным учением о самодовлеющем мышлении мирового разума? Платон, можно сказать, убил всю свою философскую жизнь на доказательство того, что мировой разум ни в каком случае не отделен от вещей, ни в каком случае не является самодовлеющим бытием и что его можно признавать только как порождающую модель космоса, как принцип конструирования всякой вещи. Единственная трансцендентность идеи, допускаемая Платоном, это ее модельно-телесное конструирование. Правда, Аристотель и сам все время толкует о перводвигателе, о необходимости объяснения всех отдельных движений единой неподвижной и вечной причиной. Но такого перводвигателя, который является только физической причиной вещей и не является их модельно-телесным конструированием, Платон никак не мог признать. Поэтому такого рода безмодельную первосущность он и старался критиковать, защищая тем самым телесный характер своей идеи, в отличие от самодовлеющих и самозамкнутых космических идей Аристотеля: Аристотель критиковал мир идей Платона за его изоляцию от мира вещей, не понимая диалектической природы порождающей модели, которая одновременно и в телах и вне всяких тел. В ответ на это Платон критикует мир идей Аристотеля тоже за изоляцию этого мира от мира вещей, не допуская того, чтобы причина вещей имела самодовлеющее и самозамкнутое бытие и не была бы их порождающей моделью. Платон защищает модельную телесность идеи вместо ее внетелесного гипостазирования у Аристотеля в потустороннем мире немодельно действующих конечных причин. Конечно, свой дуализм безмодельного перводвигателя и пластически-оформленных живых вещей Аристотель не мог выдержать до конца и часто вносил в этот дуализм всякого рода поправки, уточнения и компромиссы. Однако это детальное исследование учения Аристотеля о формах-идеях, или о "причинах", не может являться целью нашего краткого очерка и заслуживает отдельного исследования.

11. Общее заключение об античном характере платоновской эстетики

Теперь, наконец, мы можем ответить и на тот вопрос, который мы поставили вначале. А именно на вопрос относительно *античного* характера платоновского идеализма. Если под идеализмом понимать учение о примате идеи над материей, то Платона, конечно, придется считать самым настоящим идеалистом. Однако рассмотрение этой платоновской идеи, которая превалирует у него над материей, свидетельствует о том, что само-то содержание этой идеи вполне материально, то есть носит модельно-телесный характер конструирования всякой вещи. Это вполне соответствует античному космологизму, поскольку телесный, но совершенным способом организованный космос был для античных философов окончательной или максимально центральной проблемой исследования. Материалист Демокрит тоже является представителем античного космологизма. Но, увлекаясь, в противоположность Платону, приматом материи над идеей, он слишком безоговорочно абсолютизировал свои материальные идеи-атомы, слишком сильно выдвигал на первый план их трансцендентность и потому лишился возможности объяснять ими конкретную жизнь материального мира. Поэтому он и заслужил со стороны Платона критику своего дуализма. Положительная сторона линии Демокрита заключается не в обожествлении материи, доходящем до непознаваемой трансцендентности, но только в примате материи как общего принципа реальности вещей, существующих вне и независимо от нашего субъективного сознания, над такими идеями, которые являются результатом бессильных абстракций, претендующих на самодовлеющее существование.

Все это есть только разные оттенки общеантичного космологизма и общеантичного антиспиритуализма, но дать связную и краткую формулу этого античного космологизма с учетом всей его огромной исторической пестроты — еще не наступило время.

§8. Главнейшие терминологические исследования по эстетике и философии Платона

Приведем ряд мнений современных и не только современных исследователей терминологии Платона, не стремясь, однако, к сколько-нибудь полному обзору, но желая лишь познакомить нашего читателя с общей постановкой этого вопроса.

Можно считать переворотом в учении о платоновской терминологии работу П. Наторпа 89, который впервые в ясной форме устранил из платоновского учения об идеях грубую метафизику и стал понимать термины "эйдос" и "идея" как "принципы", "законы", "методы", "модели" и пр. Книга Наторпа вышла в 1903 году. Правда, в 1921 году П. Наторп, переиздавая свою книгу, снабдил ее критическим исследованием, в котором доказывал недостаточность своего неокантианского понимания этих терминов в 1903 году. Тем не менее исследование П. Наторпа раз навсегда забило кол в ту грубейшую метафизику, в свете которой часто излагали учение Платона об идеях. В настоящем очерке мы перечислим только работы XX века, потому что работы предыдущих веков на эту тему и необозримы и часто грубейшим образом метафизичны.

В 1906 году в своей статье о платоновских терминах Дж. Вайлати 90 указывал, что терминология философии и логики представляет вообще разительный контраст с терминологией естественных наук. В естественных науках новый термин появляется тогда, когда возникает новая идея и новый предмет исследования, ранее неизвестный. Наоборот, в философии новые термины возникают, когда оказывается, что старые становятся слишком двусмысленны и неопределенны для обозначения тех идей и представлений, к которым они ранее относились.

Поэтому историка философии всегда подстерегает опасность ошибиться в оценке новых теорий и принять за нечто оригинальное то, что на самом деле есть новое выражение понятий и дистинкций, хорошо известных уже и прошлым мыслителям.

Задача историка философии в огромной степени затрудняется еще и тем, что иногда новые идеи и новые интуиции появляются вообще без всяких новых терминов, но со всеми старыми терминами, только употребленными в новых *фразах*. В таком случае нам очень хочется понимать старые термины точно так же, как мы их понимали ранее, и нам трудно заметить, что в *новом контексте* эти хорошо знакомые нам старые термины обозначают совершенно новые вещи. Между тем именно это и происходит в большинстве случаев. Мы пользуемся языком таким образом, что для выражения новой мысли почти никогда не придумываем небывалого слова, а лишь по-новому сочетаем старые слова, слегка видоизменяя их смысл. И только гораздо позднее нам может понадобиться также и новый *термин* для выражения новой мысли, а не только новое сочетание старых терминов.

Поэтому неразумный историк философии, который интересуется только появлением новых терминов, может совершить очень большую ошибку и приписать открытие новой философской идеи и новой философской теории тому мыслителю, кто первый ввел для этой идеи и для этой теории особый и самостоятельный термин, не замечая, что в трудах более ранних мыслителей эта идея уже давно присутствовала, но выражалась там особыми и разнообразными сочетаниями старых слов и терминов.

Все эти рассуждения Вайлати иллюстрирует на примере возникновения у Платона одной логической дистинкции, а именно дистинкции между *коннотацией* и *денотацией* языковых выражений. Коннотацией Вайлати называет внутреннее, наиболее общее значение слова, а денотацией – совокупность предметов, которые могут быть этим словом названы.

Во многих диалогах Платона нет специального термина для обозначения того общего, что присуще различным предметам, называемым одним словом. Вместе с тем интерес Платона к этой дистинкции очень велик, а Платон самыми различными способами пытается нащупать ее. Способов этих можно выделить у него четыре.

Во-первых, Платон спрашивает: "Что есть такой-то и такой-то предмет?" (ti pote esti, Gorg. 502 e; Theag. 122 c; Alcib. I 138 d и т. д.).

Во-вторых, он может спросить для обнаружения этого внутреннего и общего значения слова: "Почему, благодаря чему (dia ti, Prot. 354 c-e; cata ti, 354 d; hei, rei, taytei) вы называете эти различные предметы одним и тем же именем?"

В-третьих, Платон может нащупать эту общность, пользуясь терминами, обозначающими *подобие* или *различие*.

В-четвертых, Платон спрашивает, что в *каждом предмете* такого, что делает их именно тем, что они есть. Например, что в храбрости такого, что делает ее храбростью. (Lach. 192 b – 199 d).

Поскольку вслед за каждым таким вопросом у Платона следует *определение* слова, то смысл этих вопросов совершенно ясен: они имеют целью установить коннотацию, глубинное значение слова.

Но перед Платоном встал наконец вопрос и о том, чтобы ввести специальный термин для обозначения того общего, чем обладают предметы, носящие одно и то же название. Сначала он попытался довольствоваться выражением *ayto to* или же просто артиклем *to*. Так, Сократ исправляет вопрос, заданный о сущности прекрасного (Hipp. Mai. 287 d): *ou ti esti calon, all'ho ti esti to calon*. На русском языке, не имеющем артикля, эту фразу можно

было бы приблизительно передать лишь следующим образом: "Не "что такое прекрасное", а "что такое то, что мы называем прекрасным?" Итак, Платон вводит здесь уже нечто похожее на специальный термин для обозначения коннотации слова. Но и этого оказалось мало.

По причинам, которые, как говорит Вайлати, трудно установить, Платон ввел для этой цели термин *eidos*. Но не только один этот термин. Кроме термина *eidos* он для совершенно той же цели употребляет и термин *idea* (Parm. 132 a-d, 133 c; Phileb. 16 d, 64 a, e) и термин *physis* (25 a), и термин *typos* (32 b, 61 a), и термин *moira* (60 b), и термины *genos*, *dynamis* и др. Замечательно, что все это разнообразие терминов для обозначения одного и того же явления встречается в диалоге "Филеб", в котором Платон почему-то старательно избегает употреблять для этой цели термин *eidos*.

Но этот термин *eidos*, когда Платон придает ему специальное значение, начинает обозначать нечто совершенно иное, чем это было принято в обычном греческом языке. Иногда *eidos* равносильно у него словам *logos* и *opoma*. Так, у Платона почти в одном и том же смысле употребляются фразы *heni eidei perilambanein* ("одним эйдосом охватывать") и *heni opomati perilabeiti* ("одним именем охватить", Soph. 226 e), *perieilephenai toi logoi* ("быть охваченным словом"), и, следовательно, *eidos* значит здесь "понятие", "слово".

Платон в большом количестве мест совершенно ясно дает понять, к какой логической дистинкции он стремится. Так, в "Меноне" (74 a – 75 a) с большой настойчивостью утверждается, что доблесть не есть совокупность различных видов доблести, но "то, что одно входит в каждую из них". Вполне подобный случай мы имеем и в "Теэтете" (174 a-e). Правда, здесь опять термин не употреблен, но, как мы говорили в самом начале, никакого принципиального значения это не имеет: пусть здесь нет еще термина, но понятие, которое он будет обозначать, уже налицо.

И Платон часто прямо говорит, что для него *eidos* есть коннотация слова, то есть то наиболее общее и существенное понятие, которое этим словом выражено. "Я не о том тебя прошу, – говорит Сократ в "Евтифроне" (5 d), – чтобы ты мне показал один или два из обрядов, но тот самый *эйдос*, благодаря которому (*hoi*) все обряды суть обряды". Точно так же Платон может сказать, что "эйдос" есть то, в чем "участвует" целый ряд объектов (*metechlein*, *metallambanein*), или чем этот ряд объектов пользуется сообща (*coinonein*).

И наоборот, эйдосы, конечно, тоже могут в свою очередь как некие элементы входить в самые различные предметы и обуславливать то *сходство* этих предметов, благодаря которому они называются одним именем.

Наконец, ту же самую идею *причастности* предмета какому-либо эйдосу и *участия* эйдоса в каком-либо предмете Платон выражает и иначе: вещи, говорит он, *подражают* эйдосам, эйдосы служат *моделями* для вещей, которые являются их *копиями* (*homoiomata*).

Иногда Платон усиленно старается избежать излишней материальности всех этих употребляемых им метафорических образов "участия", "совместного владения" и т.д. и приводит для изъяснения все того же понятия другие образы, например, в "Пармениде" – образ паруса, натянутого над головами нескольких людей (131 bc), или же дневного света, который один и тот же в нескольких местах (131 b).

В одном случае (в том же диалоге) Сократ объявляет, что под причастностью вещей эйдосам он имеет в виду всего-навсего подобие, сходство между вещами и эйдосами. В связи с этим вспоминается мнение Аристотеля, что Платон в своей теории эйдосов занимается лишь тем, что "ставит одно слово на место другого" (Met. I 6, 987 b 10-13).

Как на самом деле нужно понимать метафорические попытки Платона объяснить свою идею эйдоса-понятия, говорится в "Пармениде" (134 a и 135 e) : в противоположность материальным предметам, которые можно видеть и осязать, эйдосы доступны лишь рассудку, разуму и логосу.

Но это вовсе не значит, что эйдосы не существуют или что их существование как-то ущербно по сравнению с существованием материальных вещей. Наоборот, эйдосы не только существуют, но они даже превышают все остальное по своему значению и силе. Ведь именно благодаря эйдосу *вещи суть то, что они есть*.

Сопоставляя все эти словоупотребления Платона, Вайлати приходит к выводу, что под эйдосом Платон понимает то самое, что Аристотель обозначал словом *ousia*, и что в современной логике обозначается термином *значение* или *коннотация* слова.

Но что хочет Платон сказать своими утверждениями, что эйдосы не подвержены изменению (Phaed. 78 b-e), что они всегда разны самим себе (там же), что они "чистые", "несмешанные" в противоположность ощущениям, которые и "спутанные", и "смешанные", и "нестойкие", и "преходящие", и "несовершенные", и неспособные удерживать подобие эйдосов?

Возможно, самый лучший комментарий мы находим у Аристотеля. В "Метафизике" (XIII 4, 1078 b 12-30) этот последний говорит, что главной причиной введения учения об эйдосах было противодействие тем

разрушительным философским направлениям, которые, фиксируя внимание на нестойкости всех материальных вещей, подрывали основание у всякого положительного и строгого учения и даже опрокидывали всякое различие между простым мнением (*doxa*) и точной наукой (*episteme*), в первую очередь – математическими науками. В этом смысле, по мнению Вайлати, философское учение об идеях оказало математическим наукам примерно ту же услугу, какую сейчас оказывает для физики и механики так называемый "закон причинности", поскольку этот закон причинности априори заставляет предполагать и представлять себе существование непререкаемых закономерностей среди текущих явлений.

Другими словами, в своем учении об эйдосах Платон энергично и решительно утвердил существование, по мнению Вайлати, полностью разумного, полностью логического мира высшей и вечной действительности, в который проникает философ, минуя временные и случайные нагромождения чувственно существующих вещей. Постулирование эйдосов дает философу возможность за хаосом фактов искать неизменные законы, которым эти факты соответствуют (ср. *Procl. in Eucl. I 22*).

Конечно, учение Платона об эйдосах нельзя оторвать от его этики и его эстетики. Ведь само установление чистой и нерушимой истины нужно Платону для того, чтобы *возвысить душу и очистить* ее: именно такое действие оказывает на душу погружение ее в мир строгих геометрических и астрономических закономерностей (*R. P. VII 527 de*).

При всем том смысл, который Платон придает своему термину *eidos*, далеко не всегда однозначен. Что, например, значит выражение "*cat'eide diairein*" ("разделять по эйдосам") и другие подобные выражения, которые встречаются более всего в поздних диалогах? Здесь не всегда ясно, нужно ли понимать в обычном смысле "вид", "разряд", или в смысле "характер" (*Crat. 424 d*). Дело затрудняется еще и тем, что греческое *cata* может значить и "на" классы, части и т.д., и "в соответствии" с классами, частями.

В "Федре" операция "разграничения" (*horidzomenos*) описана как такая, которая тесно связана с другой операцией, когда под одним понятием и одним классом объединяются по-видимому совершенно различные вещи. И та и другая операция составляют подлинное искусство *диалектики* (*dialectice 265 d*). Но целый ряд текстов Платона недвусмысленно показывает, что разделение *cat'eide* для него равносильно усмотрению глубоких понятийных, а вовсе не каких попало разграничительных линий в действительности (*R. P. VI 454 ab; Politic. 262 de; 263 d*).

Огромное значение имела работа о платоновских терминах, произведенная Константином Риттером, который, как мы уже знаем (выше, стр. 320), посвятил многим подобного рода терминам большое статистическое исследование 91. Риттер был глубоким исследователем Платона, и многие его наблюдения никогда не уйдут из науки. Тем не менее, базируясь на формально-логической метафизике, К. Риттер совершенно игнорировал те новые философские построения, которые появлялись в его время, и под идеями признавал только гипостазированные отвлеченные понятия. Ему не хватало понимания ни эйдетических исследований начала века, ни диалектики, которой пронизано все учение Платона. Поэтому, отдавая огромную дань учености и глубине многих наблюдений К. Риттера, последующие работники встали на совершенно иную точку зрения.

Первым таким исследователем явился крупнейший неокантианский мыслитель Э. Кассирер, развивший теорию платоновских идей и оказавший влияние на все последующее платоноведение 92. В борьбе с формалистической метафизикой возникла также и наша работа "Терминология учения Платона об идеях" (*eidos* и *idea*) (в кн.: А.Ф.Лосев, Очерки античного символизма и мифологии, том I, М., 1930, стр. 135-281).

Если судить хотя бы только по напряженной диалектической противоречивости платоновской мысли, говорит Э. Кассирер, Платона придется отнести к неповторимым явлениям духовной истории. Его картина мира, в которой самая прихотливейшая фантазия сочетается с остротой чисто "теоретического" мировосприятия, гораздо выше, чем представление о космосе, выработанное досократиками. Но и теоретическая методика Платона есть совершенное единство противоположностей дробления (*diacrisis*) и синтеза (*sygcrisis*), глубокой созерцательности и энергичной живости ума, единство, возведенное Платоном в принцип всякого философского познания. С одной стороны, искусное разграничение понятий, подобное рассечению животного в соответствии со строением его тела при жертвоприношении, должно предшествовать всякому познанию (*Politic. 286 d, слл.; Phaedr. 265 d, слл.*). Но, с другой стороны, каждый шаг этого "диайресиса", этого "разделения на виды" делается всегда уже в видах будущего сочленения, сочетания, сведения (*synagein*) разграниченных понятий в логическое единство. В этом – смысл диалектического процесса. "Способный обозреть цельность есть диалектик, неспособный – нет" (*R. P. VII 537 a*). В самой личности, в самом типе мышления Платона есть диалектическая многосторонность. Поэтому рассматривать каждую сторону его гения расчлененно и выделять в нем отдельно педагога, писателя, философа, политика – значит отказаться от возможности увидеть его "духовно-личностное средоточие" 93.

Но есть одна-единственная область, где это единство нарушается. А именно Платон-художник не выступает во всей цельности своего существа, а как бы сознательно отказывается от своего поэтического дарования и своих художественных наклонностей. Известно, что молодой Платон при своем первом знакомстве с Сократом оставил поэзию. Впоследствии же он не только изгнал искусство из идеального государства, но и вообще не оставил ему никакого места в своем учении. Ведь искусство, по Платону, имеет дело с *чувственной явленностью вещей*, и потому оно чуждо истинному бытию, а следовательно, о нем не может быть никакой науки. В таком отношении к искусству таится чудовищный парадокс, потому что и объективно и в своем историческом значении учение

Платона *эстетично*, как никакое другое, и фактически *вся* систематическая эстетика в истории философии выросла на почве платонизма 94 . В самом деле, идея и, позднее, идеал всегда были основой всякой теории искусства. Плотин и Августин, Марсилио Фичино, Винкельман и Шеллинг среди теоретиков искусства, Микеланджело и Гёте, – все они действовали в рамках единой традиции, восходящей к Платону.

Эта зависимость эстетики от Платона не столь проста. Здесь есть и тенденция слияния с платонизмом и стремление оттолкнуться от него, вырваться из его рамок. Но уже и в самом платонизме была борьба противоположных мотивов, и мы всего яснее можем понять ее, если рассмотрим два термина, имеющих в нем основное значение и отмечающих как бы крайние границы платоновского мира. Это – "эйдос" и "эйдолон", два термина, выросшие из одной и той же идеи "видения" (*idein*) и, благодаря словесному искусству Платона, с огромной остротой обозначившие два совершенно различных направления, два резко противопоставленных друг другу типа видения. В одном случае речь идет о пассивном запечатлении внешних восприятий в сознании, в другом – о чистом созерцании, усмотрении объективного образа мира, равносильном активному *созданию* этого образа в сознании. Конечно, открытие логического образа мира было уже подготовлено в философии Платона его предшественниками – пифагорейцами с их числовой структурой мира, элеатами с их Единым, Гераклитом с его логосом. Но если у Гераклита его "логос" незаметно отождествляется с материальным образом огня, то затушающего, то разгорающегося, а в "едином" Парменида угадывается зримый и чувственный космос, представляемый как замкнутый и округлый шар, то в платоновском понимании бытия чувственное восприятие раз и навсегда уступает место логической структуре, и начало чувственного мира оказывается уже невозможно понять из самого этого мира или из какой-либо его части.

Вопрос здесь не упирается в проблему частного и общего. Да и вообще мы ничего не поймем у Платона, если будем рассматривать его теорию идей с точки зрения этой противоположности. Платон ищет не "общее", но *определенное*. Найти рядом с относительным абсолютное, рядом с обусловленным безусловное, рядом с *неопределенным* – *определенное*: вот смысл всякого, истинного знания для Платона. Он ищет определенности в знании, в поведении, в моральных нормах, в человеческой воле. В определенности для него – принцип устройства космоса. "Говорят мудрецы, что небо, и земля, и боги, и люди имеют общность, любовь и упорядоченность (*cosmioleta*) и разумность, и потому все это вместе называют *космосом*" (*Gorg.* 508 a).

Поскольку чувственный мир нигде не дает в непосредственном ощущении определенности, постоянства, единства, поскольку он есть безраздельное царство противоречий, в нем нет ничего, что можно было бы понятийно закрепить и удержать. Стоит нам попытаться постичь чуждость какой-либо его части, как он немедленно растворяется в чистое становление, превращается в чистое отношение (*Theaet.* 152 d). Поэтому мысль может опереться лишь на самое себя, лишь на чистую форму знания. Лишь благодаря постоянству науки мы можем установить постоянство бытия, разграничить субъект и объект знания. Лишь благодаря постоянству воли устанавливается единство и определенность нравственного мира.

Но рядом с определенностью и замкнутостью этического мира и мира науки встают две области чистой видимости, в которых не находит выражения непреходящий логос и в которых царит субъективное мнение и фантазия. Это – природа и искусство. Даже звезды для Платона – лишь пестрое украшение, неспособное само по себе ничего сказать душе. Это так называемое "возвышенное зрелище" имеет возвышенный смысл лишь как "парадигма" и "проблема" для математической спекуляции, но только не само по себе (*R. P.* VII 529 a). Уже здесь, в области природы, ясна противоположность между чувственным и идеальным образом, между "эйдосом" и "эйдолоном". Конечно, "отделенность" (*chorismos*) идеального образа от чувственного явления диалектически снимается в *причастности* (*methexis*) второго первому. Совершенно безыдеального ничего в мире нет и не может быть по природе. Всякий феномен не вполне растекается в неопределенном, но в нем неизменно *просвечивает* нечто непреходящее: В частности, и небо для нас есть не просто пестрота и чередование темного и яркого, но и выражение некоторого качества и некоторой причинности. Мы усматриваем в нем меру, принцип структурности, основу научного конструирования. Но для этого тем более необходимо отделить *миф*, в который неизменно выливается всякое описание естественных процессов, от *логической истины*. И, опять-таки, между мифом и чистым научным знанием нет непроходимой границы. И миф, по Платону, должен быть "вероятным" (*eicos, eicasia*), то есть быть положительно связан с чистым познанием. Больше того, сближение царства природы и царства математики возрастает у Платона от "Федона" к "Государству" и "Тимею". В "Тимее" особенно ясно природа выступает носителем своей собственной внутренней формы, которая в высокой степени точна, структурна и идеальна. Она полна меры, периодизации и ритмики, в ней раскрывается единый порядок вселенной, Платоновский "Тимей" есть теодицея становления и природы. Бегство от природы, столь яркое еще в "Федоне" (99 d), теперь прекратилось. Природа стала "образом мыслительного" (*eicon tou noetou*), родом математического космоса, фактически – "чувственно-воспринимаемым богом" (*Tim.* 92 b; ср. 59 cd).

Но зато и в то же время особо непримиримой становится разнь между эйдосом и эйдолоном, между понятийной формой и видимым обликом в *искусстве*. Искусство претендует на то, чтобы стать для нас "второй природой". Но ведет оно не туда, куда ведет природа, не к просвечивающей сквозь природные формы идее, а все глубже в область производного и опосредствованного. В нем царит субъективность и произвол. Явления природы текучи, но в самой этой текучести есть по крайней мере объективный ритм, математическая закономерность становления. В искусстве лишь один закон: закон "кажущегося", закон чувственной фантазии. У потока фантазмов нет никакого предела и никакой закономерности. И Платон ставит художника на одну доску с софистом. Оба они мастерят обманчивые чувственные образы (*eidolopoioi*). Оба они – подражатели (*Soph.* 233 e сл., 239 d, 254 a; *R. P.* X 605

с). Создавая ложе, художник не создает *идею* ложа, но лишь по мере своих сил *подражает* ей. Только *кажется*, что он что-то создает. На самом деле он ничего не создает, а лишь повторяет то, что уже существует как идея.

Как раз по этому пункту позднейшие теории искусства, хотя они и основываются на платонизме, всего непримиримее разошлись с ним, подменив платоновскую "идею" пестрым и многозначным понятием "идеала". С тех пор даже и при изучении Платона ему задним числом начали приписывать то, что было названо идеалом впоследствии. Стремясь к идеалу, мы не отказываемся от чувственного, но и не берем ничто из чувственного в его конкретности, а производим некий субъективный отбор, в результате чего выделяем те или иные черты, которые и называем "идеалом". Но для Платона такой процесс не только не служил оправданием для художника, но и был его глубочайшим осуждением. Платон был против всякого художнического изобретательства, против всякого художнического воображения. Единство платоновского эйдоса достигается вовсе не путем процеживания чувственной реальности: оно принадлежит вообще *другому измерению*, другой области (*hedrai*), чем отдельные вещи. По Платону, сколько бы мы ни отбирали среди чувственных вещей, сколько бы ни возились с ними и приглаживали их, мы все равно никогда не получим никакого чистого образа. Сколько бы мы ни собирали вместе и ни усовершенствовали, например, встречающиеся в природе реальные образцы красоты, мы не получим красоту саму по себе, как не получим представления о числе, если не отвлечемся от конкретной вещности пересчитываемых нами предметов (*Phaedr.* 74 а слл.). Платон решительным образом отделял эстетство, любующееся реальными формами красоты и наслаждающееся перебиранием чувственных образов всевозможных красотей, от истинной эстетики, которая есть способность созерцать *идею прекрасного* (*R. P.* V 476 b). Эстетство есть просто сонное перебирание прекрасных предметов, бессмысленное и бесполезное, когда человек как бы в темной дремоте отождествляет изображения реальности с самой реальностью (476 с). И все эти сны рассыпаются при свете истинного диалектического знания.

И здесь нельзя даже, как в случае с природой, сказать, что для Платона изображение, хотя оно и отделено от идеи, все же "причастно" ей. Можно, конечно, сказать, что художественное произведение символично, что оно не только прячет, но и раскрывает идею, чистые числовые отношения, порядок природы, что, наконец, и в произведении царит красота и истина благодаря его соразмерности. Ведь сам Платон говорит о "чистом наслаждении" от созерцания соразмерности (*Phileb.* 51 с; *Tim.* 53 е). Можно также сказать, что благодаря этому чистому наслаждению, которое доставляет произведение искусства, эстетическая область возвышается до уровня "эйдосов". Но Платон ничего подобного не говорит, а говорит, наоборот, нечто противоположное. По Платону, художник не только не стремится к соразмерности и математической структурности, но бежит от нее, стремясь лишь к точному изображению видимостей, в область субъективного и прихотливого (*Soph.* 233 е; *R. P.* X 605 с). Искусство есть *иллюзия*, опаснейшая магия: Платон сравнивает деятельность художника и скульптора не только с деятельностью софиста, но и с волшебными чарами (*Soph.* 234 с; *Phileb.* 44 с). Художник не только сам живет среди фантазмагорических картин своего воображения и отражений и теней реальности, но и старается придать этим картинам жизнь и запечатлеть их.

Итак, если все последующие теории искусства принимают как нечто самопонятное необходимую связь искусства с прекрасным, то Платон придерживается совершенно противоположного мнения. Красота и идея красоты имеют в его философии колоссальное значение. Достаточно вспомнить лишь третью речь о любви в "Федре" и речь Диотимы в "Пире", которые наполнили своей интенсивной и светлой духовностью все последующие века. Но Сократ Платона, незримо скрывая в себе, как Силен, божественный образ, утверждает красоту как идею и отвергает красоту как чувственный образ. И поэтому чем выше возносится у него идея прекрасного, тем ниже опускается подражательное искусство. Правда, к идее прекрасного эрос тоже переходит от чувственно-прекрасного (*Conv.* 210 е). Но зато искусство сделать этого перехода не может. В "широкое море красоты" ведет не оно, а лишь диалектика (210 d).

Но сколь бы ясно и несомненно ни были выражены в диалогах Платона эти мысли, мы чувствуем за ними еще нечто иное. Прелесть платоновского стиля как раз в том, что дело никогда не кончается догматическим утверждением той или иной мысли. Рядом с объективной систематикой понятий в них движется субъективная и живая мысль 95. Рядом с основным ходом рассуждения мы слышим различные обертоны, различные оттенки и колебания. И всего заметнее это именно в разговорах об искусстве. Чем злее восстает Платон против колдовских чар искусства, тем яснее чувствуется, как он сам подвержен им и как трудно ему вырваться из их власти. Он во имя Логоса изгоняет Гомера и пустых сочинителей "фантазмов" из своего государства (*R. P.* X 598 е), а мы только еще более поражаемся тому, как глубоко понимает он эту самую греческую поэзию и как глубоко воздействует на него Гомер. В "Федре" Платон выступает против всех соблазнов риторики, – но в то же время прославляет "божественное безумие" художника (*Phaedr.* 244 а). Да и сам стиль "Федра", даже само описание берега Илисса, где беседуют Сократ и Федр о бесплотных, бесцветных и бестелесных идеях, – все это настолько ярко, художественно, незабываемо прекрасно, что мы не можем не чувствовать, что рядом с догматическим обсуждением искусства совершается у Платона его жизненная реабилитация, возвеличение и утверждение 96. Как известно по "Федону" Сократ перед смертью писал стихи (60 d). Так и Платон в "Федре", осудив искусство как подражательство, сам обращается к *искусству мифической речи*.

И, с другой стороны, даже и сама математика не может обойтись без чертежа, без *чувственного образа*, хотя сама по себе она имеет дело лишь с чистой идеей (*R. P.* X 510 а). Больше того, наконец, и диалектик, философ, созерцающий чистую истину, сам попадает под власть образных систем, когда в целях научения и передачи своего учения он принужден пользоваться *словом*. Ведь всякое слово есть всего лишь образ, а вовсе еще не идея. Платон признает это сам в VII письме. Слово есть не эйдос, а эйдолон, и оно так же удалено от чистого понятия, как и

любое произведение искусства. Так диалектик попадает в трагическое положение человека, который стремился к чистому созерцанию, а оказался связан условиями опосредствованного словесного выражения. Он тоже оказался в рамках мимесиса, тоже оказался подражателем. Но в этом есть и положительная сторона. Разумное прозрение достижимо лишь для того, кто неустанным усилием сумеет прорваться через область имени и языкового определения и соответственно через область чувственного восприятия. Но и без этого усилия, без этого непрестанного труда, без погружения в чувственную сферу и борьбы с ней оно вообще невозможно. "Ведь все это необходимо познать – и ложное, и истинное во всем бытии, через всевозможный опыт и в течение долгого времени. С большим трудом приспосабливается одно к другому все это, слова и понятия, зрительные ощущения и восприятия... Рассудок и ум брались за каждое из них, напрягаясь до крайних пределов человеческой силы" (Epist. VII 342 а).

Что касается искусства, то оно в гораздо меньшей еще степени, чем слово, пригодно для выражения Ума и Логоса. Однако Платон готов допустить его все же в свое государство, если оно поднимется в этом смысле на достаточно высокую ступень (R. P. X 607 с). Следовательно, Платон выступает не против самого искусства, а лишь против его обманчивой притягательности.

В учении Платона об Эросе есть одна замечательная деталь. Всякий истинный Эрос, говорит Платон, должен быть *созидающим* Эросом. Мало еще обладать прекрасным, мало созерцать его. Истинный Эрос начинается там, где начинается творчество прекрасного. "Ну, а если любовь – это всегда любовь к благу, – сказала она, – то скажи мне, каким образом должны поступать те, кто к нему стремится, чтобы их пыл и рвение можно было назвать любовью? Что они должны делать, ты можешь сказать?.. Они должны родить в прекрасном как телесно, так и духовно" (Conv. 206 b). Но ведь творчество, порождение есть и в искусстве. Это говорит сам Платон. Если искусство как "мимесис" есть презренное занятие, то оно имеет и другую, *воспроизводящую* сторону и как таковое становится выражением творческого Эроса. Этот платоновский мотив развит Плотинной в его учении об "умопостигаемом прекрасном". Когда Фидий создавал Зевса, говорит Плотин, то он создавал его не по той или иной чувственной модели, но дал ему такой образ, который дал бы себе сам Зевс, если бы он захотел воплотиться чувственно-материально. Так в истории платонизма появляется новая основа уже для высокой положительной оценки искусства. Здесь искусство становится уже не подражанием *сотворенному* миру, но восходит к принципам, к основным силам самого *творения*. И художник встает рядом с божественным демиургом, он производит чувственные предметы, исходя из созерцания идей как вечных образов.

Это воззрение на искусство через Августина и Марсилио Фичино, Джордано Бруно, Шефтсбери и Винкельмана стало культурным достоянием нового времени. Так, исходя из Платона и основываясь на нем, современная эстетика возвратила искусству то достоинство, в котором Платон должен был ему отказать, систематически следуя предпосылкам своего учения 97 .

Дж. Илс в своей диссертации 98 , посвященной терминологии платоновской теории идей, утверждает, что Платону известны и имманентные и трансцендентные идеи. Илс выступил с критикой К. Риттера, утверждавшего в своем большом исследовании терминов *eidos*, *idea* и родственных им у Платона, что лишь в диалогах "Федон" и "Государство" Платон приближается к "фантастическому учению" о трансцендентности, но затем, после "Теэтета", полностью его отвергает. Имея перед собой уже огромную литературу по теории идей и ее терминологии, Дж. Илс считает единственным оставшимся для исследователя путем новое и свободное от предвзятости изучение как можно большего числа текстов. Изложим выводы, к которым он приходит.

Илс начинает с истории греческих *eidos* и *idea* (следуя здесь А. Тэйлору 99). У Геродота в 27 случаях из 32 и у Ксенофонта в 20 случаях и 23 *eidos* и *idea* значит "видимая форма" или "фигура". У Фукидида (II 51, 1) *idea* значит "симптомы" чумы. У Гиппократов в его разделяющей классификации *eide* и *ideai* – это виды исходного рода (De part. 3). Таким образом, значения "вид" и "род" занимающие нас термины приобрели уже до Платона; эти значения – и притом второе, несомненно, восходят, по Илсу, к ионийским натурфилософам. В разговорном же языке Аттики оба слова были малоупотребительны и значили лишь "вид" (человека или животного). Платон, настаивает Дж. Илс, вводя *eidos* и *idea* в свой философский словарь, имел в их лице дело с чем-то чрезвычайно неопределенным и многозначным; так, в слове *eidos* не было никакой возможности отличить *логический класс* от *природного вида*. Эта первоначальная неопределенность привела у Платона к очень важным последствиям.

После разбора текстов Илс приходит к заключению, что всякая надежда выявить в платоновской терминологии систему иллюзорна. *Eidos* и *idea* никогда не становятся у Платона техническими терминами. Платон – художник, и доискивание смысла отдельного слова ему вполне чуждо. Больше того, если не считать первой половины "Парменида" Платона, он, как кажется Илсу, везде говорит об идеях лишь в форме намеков и ссылок, как о некоем учении, которого диалоги вообще *не касаются*. И вслед за Иегером 100 Илс считает, что учение об идеях Платона есть нечто подобное той высшей истине, которая невыразима в словах, как об этом говорит сам Платон в VII письме (341 с-е). Илс предполагает, что учение об идеях было вполне развито и даже терминологизировано внутри платоновской школы, но до диалогов, имевших популяризаторские цели, это учение не дошло.

Фактически слова *eidos* и *idea*, замечает Илс, встречаются у Платона редко. Лишь в последних диалогах их число возрастает, и на диалоги "Парменид", "Софист", "Политик" и "Тимей" приходится почти половина случаев употребления *eidos* и треть – *idea* 101 . Илс отличает два контекста, два слоя употребления термина *eidos* (а также *genos*, *physis*, *dynamis*, *meros*, *ta onta* и т.д.). Ключом к пониманию поздних диалогов Илс называет слова из

"Парменида": "Слушатель будет недоумевать и спорить, доказывая, что этих идей либо вовсе нет, либо если уж они существуют, то должны быть безусловно непознаваемы для человеческой природы. Такие возражения кажутся основательными, а высказывающего их, как мы недавно сказали, переубедить чрезвычайно трудно. И надо быть исключительно даровитым, чтобы понять, что существует некий род каждой вещи и сущность сама по себе, а еще более удивительный дар нужен для того, чтобы доискаться до всего этого, обстоятельно разобраться во всем и разъяснить другому!" (135 ab). Это место, по Илсу, надо понимать в смысле полного разделения идей самих по себе, *eideauta*, от "видов", *eide*. А именно идеи составляют высшее невыразимое знание; наоборот, термин "вид" – это общеупотребительный инструмент всякой научной методики. Хотя "научные виды" доступны лишь разуму, они вовсе не обязательно должны быть отделены от чувственности. Они обозначают реальные подразделения объектов земного мира, *имманентны* ему. Но вот если мы захотим рассмотреть "виды" вне этого научного практицизма, идеи сами по себе, то здесь, если верить Илсу, Платон требует уже высшего, гениального прозрения, полностью отдаляющегося от земного чувственного мира. И об этих-то видах самих по себе, парящих высоко над их земной родиной, Платон, как говорит Илс, уже совсем, после "Парменида", перестает писать в своих диалогах и трактует о них, по-видимому, лишь в утерянных для нас лекциях и частных беседах. Для диалогов же он оставляет лишь простой и понятный логический "вид" и "род", непосредственно вытекающий из чувственной данности и служащий лишь отдаленной пропедевтикой для посвящения в невыразимое словами учение об идеях, которое мы поэтому, по мнению Илса, вывести из диалогов Платона при всем своем желании не можем 102.

В связи с платоновской терминологией следует учесть также взгляды *Н. Гартмана*, хотя в своей статье об эйдосе у Платона и Аристотеля 103 он терминологией не занимается. Гартман принимает как бесспорное утверждение, что у Платона было много различных вариантов "учения об идеях", хотя исторически был развит позднейшей философией лишь один из них, отдающий предпочтение трансцендентности идей.

Понимание эйдоса у Платона и у Аристотеля, по Гартману, одинаково. Эйдос у обоих мыслится не как некое понятие, а как вид и род *сущего*. Поэтому нет, например, эйдоса "животного вообще", потому что в области сущего есть собаки, коровы, ослы в своей полной определенности, но нет "животного". Для каждого рода предметов эйдос служит "парадигмой"; частные предметы ему "причастны". Теория идей в таком своем виде отражает как бы ненависть к ненужному раздвоению мира на материальное и идеальное. Аристотель (*Met.* VII 1040 b 32) именно за то и критикует платоновскую теорию идей, что в ней фактически вещь и идея оказываются одним и тем же. Гартман называет такое положение в теории идей *омонимией* вещи и эйдоса.

В своей работе о платоновской теории идей, впервые опубликованной в 1951 году, *Д. Росс* 104, замечая, что нет возможности заключить из прямых высказываний Платона об окончательном характере отношения идей к реальным вещам у него (хотя, судя по *Phaed.* 103 b, *Parm.* 132 d и *Tim.* 51 b, Платон говорил о полной трансцендентности идей), пытается найти решение в изучении словоупотребления Платона. Росс рассматривает, какими словами выражено у Платона отношение между идеями и конкретными вещами.

С одной стороны, Платон говорит об отношении идей к конкретным вещам в таких выражениях, из которых можно заключить об *имманентности* идей. В эту группу входят следующие слова:

1. в, быть в, заключаться в, входить;
2. иметь, обладание;
3. быть причастным, причастность, участие;
4. присутствовать, присутствие;
5. присоединяться;
6. общий, общность, быть общим;
7. следовать, идти вслед;
8. владеть;
9. входить.

С другой стороны, Платон говорит об идеях и в других выражениях, как о чем-то сущностно отличном от вещей. К этой второй группе слов относятся:

1. образец (*paradeigma*);
2. само по себе;
3. определять (*boylesthai*), направляться (*oregesthai*), стремиться (*prothymeisthai*);
4. быть похожим, походить;
5. то, что "там" (*tacei*);
6. подобие, уподобляться;
7. подражать, подражание (*mimesis*).

По диалогам (Росс исключает первую часть "Парменида", так как Платон здесь не выражает свою точку зрения, а только обсуждает ее и некоторые другие) слова этих двух групп в отношении к "идеям" распределяются следующим образом (в предварительном хронологическом порядке расположения диалогов):

1) Lach. 191 e , 192 a -b. 2) Euthyphr. 5 d. 3) Gorg. 476 e. 4) 506 d. 2) Hipp. Mai. 298 b, 300 a. 4) 293 e, 294 a, c. 5) 289 d-e, 292 d. 6) 300 a 10. 7) 300 a 10, 303 a 5. 4) Lys. 217 b, d. 4) Euthyd. 280 b, 301 d. 1) Men. 72 e.	2) 192 a 4. a) Euthyphr. 6 e.
2) 72 c. 8) 74 d. 1) Crat. 390 ab, 413 c . 2) 389 b 10. Conv. 204 e. 3) 211 b. 2) Phaed. 103 e, 104 b, d, e, 105 a, b, d, 106 d. 3) 100 c, 101 c, 102 b. 4) 100 d. 5) 100 d. 6) 100 d. 8) 104 d.	б) Conv. 211 b. б) Phaed. 78 d, 100 b. в) 74 d, 75 b г) 74 e.
1) R. P. III 402 c, IV 434 d, 435 c. 3) V 476 d. 6) 476 a, 9) IV 434 d. 1) Phaedr. 237 d. 6) 265 e. 1) Parm. 150 a. 2) 149 e, 159 e. 3) 158 b, 160 a. 2) Theaet. 203 e. 2) Soph. 247 a. 3) 228 c. 247 a. 252 b.	a) R. P. VI 500 e. г) 510 b, d, e, 511 a. г) Phaedr. 250 b. д) 250 a. е) 250 a, b. a) Theaet. 176 e.
1) Phileb. 16 d. 2) 25 b.	a) Tim. 28 a, 29 b, 39 e, 48 e, 49 a. б) 51 c. г) 29 b, c, 52 c, 92 c. е) 50 d, 51 a. ж) 39 e, 48 e, 50 c.

Из этого списка ясно видно, что трансцендентное представление об идеях начинает преобладать у Платона над имманентным в поздних диалогах. И все же, признает Росс, мы не можем сказать, что Платон был вполне удовлетворен "трансцендентной" теорией идей. Росс предполагает, что Платон не удовлетворяли ни термины первого типа, ни термины второго типа, и он употреблял то одни, то другие в стремлении выразить свое понимание отношения идей к вещам, представлявшееся ему чрезвычайно специфическим и не поддающимся описанию ни в терминах "причастности", ни в терминах "прообраза". И "причастность" и "прообраз" были для Платона, по Россу, даже и не терминами, а лишь метафорами, и Платон сознавал, что использование разных метафор лучше выразит его мысль, чем ограничение ее в рамках одной метафоры или одной группы метафор 105 .

Для Г. Кремера 106 в платоновском понятии *eidos*, выражающем чистое бытие, не заключено ни логической абстрактности, ни непосредственной наглядности. Это – специфическое понятие, выражающее высшее согласование, оптимальное соответствие между единым и множественным, между центростремительными и центробежными тенденциями бытия. Эйдос – это живое средоточие действительности 107 . При этом, по Кремеру, понятие эйдоса и идеи переплетено у Платона с понятием "добродетели". Идеи суть исходящие из самого основания бытия и первоначально доступные чувственному восприятию виды единства во множестве, и они представляют собой такие структуры "добродетели" (*arete*), как порядок и пропорциональность. В "Горгии" (503 e, 506 d) *eidos* и *cosmos* отождествляются. Таким образом, идея сама по себе есть *совершенное единство* (структурная упорядоченность). Как таковая она есть высшая форма "добродетели" и совершенное осуществление одной из областей сущего 108 . В указанном месте из "Горгии" *eidos* выступает синонимом не только "космоса", но и "упорядоченности". В "Государстве" (II 380 d, 381 a, c) идеи (*eidos*, *morphe*, *idea*) выступают как высшие формы *arete* "сложенных" (*syntheta*) чувственных вещей. Идеи в равной мере и чувственны и, восходя к единству в многообразии действительности, умопостигаемы и понятийны 109 . Идеи *образны*, потому что они начинаются с усмотрения красоты (*cosmos*) и порядка (*taxis*) в чувственном мире.

И красота и порядок восходят в конечном счете к концепции единства. Поэтому понятие "идея" связано также с основанием бытия, Единым и Благом 110 .

К. Классен 111 , очень подробно останавливаясь на метафоричности языка Платона (и греческого языка вообще), обращает внимание на то, что все эти зрительные метафоры *idea*, *eidos*, *idein*, *scopein*, *blepein*, *thaymadzein*, которые занимают центральное место в платоновской философии, вовсе не являются в конечном счете стершимися метафорами. Современная наука, по мнению Классена, обращает на это слишком мало внимания. Классен настаивает, что все эти метафоры надо рассматривать не как чисто стилистическое средство, но для полного понимания Платона надо погрузиться во всю их чувственную предметность, воспринять их во всей пластичности их первоначального значения 112 .

В самом деле, как указывает Классен, почти везде, где Платон в ранних диалогах говорит об "эйдосе", он связывает его с *aroblepein*, "усмотрением" (кроме, возможно, только Hipp. Mai.). Это уже что-то может сказать нам и о значении самого термина "эйдос", если Платон сам нигде не поясняет, в каком смысле его нужно понимать. В "Федоне" буквальное значение термина *eidos* настолько сильно, что мы даже не смеем здесь считать эйдос чем-то недоступным чувственному восприятию. О том, что термин *idea* связан с *idein*, "видеть", сам Платон говорит неоднократно (R. P. VII 517 c, 526 e; Tim. 40 a; Parm. 132 a). Он говорит даже о связи *idea* с *horan*, "видеть" (R. P. II 357 c; Phaedr. 265 d). Мы не можем при этом сказать, что на такое зрительно-чувственное толкование Платона подбивает само этимологическое значение слов *idein* и *eidos*. Ведь Платон говорит также и о "зримой истине" (R. P. VII 527 e; Phaed. 66 d) и всегда предпочитает зрительные метафоры таким терминам, как *gignoscein* и *lambanein*. Платон говорит, например, что мы "усматриваем" прекрасный принцип природы (Conv. 210 e). Классен предлагает понимать все это в том смысле, что Платон хочет указать на невозможность "схватить", "уловить" истину и высшее бытие, а только интуитивно угадать их.

К. Ван Паассен 113 заставляет предположить, что сам Платон сознавал свою нетерминологичность. В "Теэтете" (172 b – 173 c) Платон приходит к той мысли, что если бы мы вообразили, что слова – это наши слуги, то есть если бы мы стали терминологизировать свою речь по своему усмотрению, мы стали бы рабами собственной речи. Возможно, Платон проявлял вообще по отношению закрепления за словами определенного значения нечто вроде той осторожности, с какой первобытные народы относятся к употреблению собственных имен. Отсюда в терминологии (или нетерминологичности) Платона, если развить мысль Кассена, имеются некоторого рода остатки первобытной магии и колдовства.

Английский исследователь Лайонз 114 изучил методами современной структурной семантики часть платоновского словаря со значением "разум", "умение": *technē*, *epistēmē*, *sophia* и др. Слова именно этого смыслового поля были выбраны благодаря их большой важности для понимания платоновской философии, на что указывал уже В. Порций 115, напоминавший о той замечательной особенности греческих слов со значением "разум", что они всегда, в отличие от соответствующих слов в европейских языках, имеют явственный оттенок морального содержания.

Работа Лайонза подтвердила интуитивное ощущение многих исследователей творчества Платона, что в лексике этого философа переплетается целый ряд различных смысловых систем 116. Вместе с тем Лайонз критикует обычный прием классических исследователей выводить значение того или иного термина из определения, которое дает сам автор. Как на это указывал К. Ларсон 117, если философ специально определяет значение какого-либо своего термина, это почти всегда значит, что обычно тот же самый термин употребляется совсем в другом смысле. Гораздо более осторожный подход принят в современной лингвистике. Здесь безусловно принимают все, что говорится автором на родном языке, но, подвергают проверке все, что он говорит о родном языке 118.

Лайонзом были полностью рассмотрены тексты тех 25 диалогов Платона, подлинность которых не подлежит сомнению. Хотя Лайонза интересовали только вопросы лексической дистрибуции, некоторые его выводы представляют интерес для терминологии платоновской эстетики.

Как показал Лайонз, три термина Платона *technē*, *epistasthai* и *demioyrgos* тесно связаны между собой. *Demioyrgos* – это всегда лицо, *обладающее* тем или иным искусством, *technē* (строительным, медицинским и т.д.). *Процесс обучения* человека "искусству" обозначается словом *epistasthai*. Таким образом, "искусство" у Платона – это всегда результат обучения.

Лайонз установил, что в текстах Платона с большой последовательностью противопоставляются понятия *technē* и *physis* и притом их значения никогда не пересекаются 119.

Гораздо сложнее и запутаннее отношения у Платона термина *technē* к другим смежным терминам 120. Вообще *technē* у Платона – это часть "знания" в целом, то есть *epistēmē*, а процесс обучения "искусству", *epistasthai*, – это просто частный случай более широкого процесса "узнавания", *eidenai*, которое ведет к приобретению уже "науки", *epistēmē*. Но в то же время *technē* совпадает частью своих значений и с понятиями *sophia* и *arete*, точно так же как в свою очередь эти последние в своих значениях тоже частично перекрывают друг друга.

Всего чаще Платон называет приобретение знания наиболее широким термином *eidenai*. Но в это *eidenai* у него входит два типа познания, которые он почти всегда различает: *gignoscein*, с одной стороны, и *epistasthai*, с другой. *Epistasthai*, как уже сказано, ведет к приобретению искусства; *gignoscein* ведет к приобретению пассивного знания, *gnosis*. Как известно, термин *eidenai* в словарях обычно определяют как "знать посредством размышления", а термин "*gignoscein*" – "знать посредством наблюдения". Лайонз, однако, приходит к выводу, что такое различие, принятое, например, в словаре Лиддла и Скотта, имеет, возможно, смысл для других античных авторов, но только не для Платона, у которого оба эти слова совершенно взаимозаменяемы, с той единственной разницей, что первое шире и употребляется почти в четыре раза чаще, чем второе. *Eidenai* с такой же легкостью употребляется Платоном в отношении наблюдаемых фактов, как и *gignoscein*, без всякого различия.

Но даже и различие между *epistasthai* и *gegnoscein* не проведено у Платона сколько-нибудь последовательно.

Sophia у Платона, по Лайонзу, – это может быть и *technē* и более широкое *epistēmē*, но это всегда высокое, редкостное, замечательное искусство, поднимающееся до благородной нравственности и добродетели 121.

Эрик Хейвлок предлагает вообще заново изложить историю греческой мысли как поиск новых понятий и разработку научной терминологии 122. Такая история показала бы, что вплоть до перипатетической школы неправомерно даже и говорить о какой бы то ни было метафизике и абстрактной философии с ее строгим разграничением смысла терминов у греков, а можно говорить лишь о постепенном и трудном выделении научной мысли из неразличенного жизненного единства, в котором слово и его значение не рассматривались в отрыве от общих социальных и художественных семантических структур.

Мы, конечно, не можем согласиться с Э. Хейвлоком, что до-сократики, Платон и вся ранняя греческая философия только и стремились к тому, чтобы подготовить ту ступень абстрактно-логического мышления, на которой стояла эллинистическая культура. Вместе с тем мы присоединяемся к его критике Целлера и всех тех историков философии, которые, вслед за эллинистическими и римскими доксографами, видели в ранних греческих мыслителях метафизиков позднейшего типа.

Ранняя греческая философия, в том числе даже и философия Платона, как отмечает Хейвлок, все еще находилась на стадии наивной естественности и органического единства мысли, характерной для бесписьменных или малописьменных народов. Это было, по выражению Хейвлока, "устное мышление" 123, погруженное в конкретность бытия и чуждое всякой абстракции и всякого сознательного разграничения понятий.

По мнению Хейвлока, Платон, несмотря на то, что он усиленно борется против гомеровского, художественного способа мышления и пытается ввести научное понятийное мышление, все же сам то и дело впадает в поэтическую субъективность, от которой хочет избавиться 124. Это случилось у него и с такими важными терминами, как *eidos* и *idea*.

Хейвлок склоняется к мысли, что никакой "теории идей" ни у Платона, ни вообще в Академии в действительности не существовало и не могло существовать, потому что сам Платон нигде ее строго и последовательно не проводил 125. Речь для Платона шла просто о том, чтобы приучить своих слушателей и читателей к пониманию, что за видимыми и ощущаемыми вещами скрываются невидимые и абсолютные закономерности. Ему важно говорить о прекрасном "самом по себе", а не о многих видах прекрасного, об особенном вообще, а не о разных особенностях, и т.д. (R. P. VI 493 e – 494 a). В этой привычке к абстрактному мышлению, считает Хейвлок, и заключается то новое, что стремился революционно утвердить Платон. Слово *eidos* или *idea* для такой теории вовсе не обязательно, да Платон и сам часто легко заменяет его другим (как и мы об этом уже говорили выше, стр. 339) или даже совсем не употребляет его. Хейвлок, наконец, приходит к тому убеждению, что термины *eidos* и *idea* вообще были неудачны у Платона. Они снова бросали его в психическое состояние, близкое к поэтическому, и снова ставили в зависимость от зрительного чувства. Ведь у Платона получается так, что "идеи", с одной стороны, совершенно абстрактны, но, с другой стороны, они зримы или соприкасаются со зримым (VI 510 d), и Платон даже старается понудить нас их увидеть (Euthyphr. бe; Crat. 389 ab и др.). В известном месте из "Государства", где Платон говорит об "идее" лежа (VI 510d), эту идею и вообще нельзя себе представить иначе как зримо. Даже платоновская "теория" (*theoria*) есть все-таки самое реальное "созерцание" (R. P. V 475 e, VI 500 c, 532 c, 507 c – 509 b и др.).

Как считает Хейвлок, Платон поступил бы, возможно, разумнее, если бы взял вместо термина *idea* какой-нибудь другой, более близкий к нашему термину "понятие", "концепция", и предлагает, правда, с некоторым запозданием, такие греческие слова, как *phrontis*, "отдельная . мысль", или поема, "мыслимое", или *merimna*, "мыслительный образ", или *gnome*, "мысль" 126. Правда,

Хейвлок видит и некоторое достоинство в том, что Платон не взял ни один из этих уже существовавших до него терминов, а использовал слова *idea* и *eidos*. Платон тем самым, как указывает Хейвлок, подчеркнул *объективный*, независимый от человеческой психологии и человеческого мышления характер своей идеальной реальности 127.

Что касается значения слов *idea* и *eidos*, то, по Хейвлоку, Платон обозначает ими "почти любое понятие, полезное ему как метод классификации явлений, определения принципов действия, обобщения свойств вещей или определения их взаимоотношений" 128.

Наконец, мы указали бы на взгляды английского исследователя Платона XVIII века Дж. Геддза 129, с большой настойчивостью проводившего в отношении терминологии взгляды, которые, как нам кажется, отнюдь не лишены интереса даже и в наше время. Геддз сурово критикует тех толкователей Платона, которые, выхватывая отдельные термины из контекста, часто приписывают им совершенно неоправданные значения. Вместо такого подхода Геддз считает необходимым рассматривать весь платоновский текст в целом как некоторое живое единство, в котором одна часть разъясняется и вообще приобретает смысл только благодаря другой.

Геддз выдвигает принцип взаимозависимости всех понятий Платона и постоянного уточнения их друг другом; в противном случае, предупреждает Геддз, исследователю придется отчаяться в своих поисках их смысла. По мнению Геддза, из-за несоблюдения этого принципа большинство комментаторов безнадежно запуталось в сплетенной ими же самими сети и запутало в ней своих читателей. Из числа таких незадачливых комментаторов Геддз исключает, однако, Плотина.

Геддз считает стиль Платона поэтическим, а самого Платона – подражателем Гомера.

Мы сказали бы, что терминологические взгляды Геддза имеют для нас поразительно современное значение, поскольку еще и теперь не изжитая тенденция исследовать термины Платона в их изоляции, вне их связи с другими терминами Платона, близкими по значению.

§9. Вопрос об эволюции эстетических взглядов Платона

Подходя к завершению нашего исследования платоновской эстетики, читатель, несомненно, заинтересуется вопросом об эволюции взглядов Платона, поскольку уже с самого начала всякому ясно, что философ, предававшийся столько десятилетий литературной деятельности, не мог всегда оставаться на одной и той же позиции, не мог не эволюционировать и не мог не вносить хотя бы некоторые новые оттенки в свое общее мировоззрение. Платон родился между 430 и 427 гг. до н.э., а умер в 347 г., следовательно, философ прожил

полных восемьдесят лет, из которых он посвятил литературе не меньше пятидесяти-шестидесяти лет. Поэтому вопрос об эволюции его творчества является вопросом не только интересным, но и закономерным, требующим точного решения. Хотя настоящий труд и не должен ставить никаких вопросов общеплатоновской творческой биографии, а касается только эстетической эволюции философа, мы не можем ставить вопроса о подлинности и хронологии произведений Платона во всей его полноте. Однако все же и об этом будет необходимо сказать.

1. Неразрешимость вопроса о точной последовательности произведений Платона

Вопрос о последовательности и хронологии произведений Платона ставится в науке не менее ста пятидесяти лет. Дано огромное количество решений этого вопроса. Из одного этого огромного количества исследований по данному вопросу уже необходимо сделать вывод о трудности его разрешения. В этом каждый может убедиться, просмотрев те суждения, которые высказываются уже в общих трудах о Платоне.

- **а)** Во-первых, имеются скудные и случайные данные по этому вопросу, идущие еще из античности. Так, сообщение о том, что "Федр" был первым произведением Платона или что произведения Платона можно разделить по трилогиям или тетралогиям на манер трагических поэтов, совершенно не выдерживает никакой критики.
Во-вторых, рассуждая теоретически, имело бы значение установить точную характеристику тех лиц и событий, о которых идет речь в произведениях Платона. Однако общее заключение на основании этих данных тоже весьма ненадежно, весьма условно и допускает разные толкования.
В-третьих, при наличии достаточных оснований, конечно, имело бы значение сопоставить Платона с другими писателями и произведениями его эпохи и установить отношение этих последних к Платону. Такое сопоставление оказывается тоже не очень легким и основывается большей частью на разного рода гипотезах и догадках.
В-четвертых, опять-таки при теоретическом подходе к вопросу, большое значение имело бы сопоставление произведений самого Платона между собою. Но и на этом пути исследование приводит к ничтожным результатам.
В-пятых, конечно, огромную роль играет здесь предметное и проблемное сопоставление самих диалогов. С этой позиции можно получить большие результаты. Но ведь такого рода анализ неизбежно превращается из хронологического в чисто логический. Более сложное произведение могло быть написано раньше, а менее сложное – позже. Кроме того, если иметь в виду сложность и пестроту платоновского стиля, то в одном и том же произведении могут оказаться такого рода наслоения, которые в хронологическом отношении разновременны. А что сам Платон не сразу выпускал свои произведения в свет и подвергал их длительной обработке, это ясно и теоретически и известно нам на основании источников. Так, I книга "Государства" явно относится к более раннему периоду, чем все "Государство" в целом. II книга также вызывает большие сомнения относительно своей одновременности со всем "Государством" в целом. Далее, в-шестых, к таким же малодостоверным результатам приводит и анализ художественной формы платоновских произведений. Эта форма чрезвычайно пестра, прерывается отвлеченными рассуждениями, явно рассчитана не просто на художественное впечатление, явно насыщена внехудожественным содержанием. А это опять затрудняет делать здесь точные хронологические выводы.
Наконец, в-седьмых, некоторыми весьма крупными филологами (Л. Кэмпбелл, В. Диттенбергер, Конст. Риттер, Г. фон Арним, В. Лютославский, Г. Редер) была предпринята энергичная попытка установить последовательность произведений Платона на основании грамматических особенностей языка философа, но, по заявлениям крупнейших знатоков дела, и эта статистика языка Платона дала разноречивые, неуверенные и малодостоверные результаты.
Таким образом, рассмотрение творчества Платона со всех этих точек зрения приводит нас к весьма слабым выводам относительно хронологии платоновского творчества, так что приходится прямо отказываться от проведения каждого такого метода в последовательном виде. Приходится оставаться на какой-то полуинтуитивной, полунаучной точке зрения, опираясь на всевозможные подходы к творчеству Платона и не связывая себя никаким из тех типических подходов, которые проводились исследователями XIX-XX веков.
- **б)** Само собой разумеется, исследование предметного содержания произведений Платона бросается здесь в глаза прежде всяких других методов ввиду того, что содержание произведения как-никак все же является объективным фактом, о котором можно спорить, но который все же отличается огромной силой своей очевидности. Правда, распределение произведений Платона с точки зрения их логического содержания, как мы сказали выше, отнюдь еще не является разрешением хронологических вопросов. Все же, однако, это является тем, что наиболее очевидно, а уж от проблем абсолютной хронологии надо во всяком случае отказаться. Мы настаиваем только на том, что хронологическая неразрешимость не должна мешать цельному восприятию платоновской эстетики. Пусть это будет чересчур теоретично или чересчур абстрактно, все же таким путем мы так или иначе можем схватить платоновскую эстетику как нечто целое. Кроме того, в этом систематическом изложении платоновской эстетики отнюдь не все является чуждым хронологии. Многое здесь от простой логической схемы может приводить нас также и к разного рода хронологическим предположениям, хотя и не нужно скрывать того, что эти предположения возникают у нас иной раз больше на основе интуитивных, чем точных и безусловно научных выводов. Это и заставило нас излагать всю эстетику Платона прежде всего в ее систематическом виде. А теперь, когда уже близится завершение нашего анализа платоновской эстетики, можно попробовать дать и систематическое распределение произведений Платона с максимальной тенденцией также и к их наиболее вероятной хронологии.

- **в)** Мы бы, пожалуй, воздержались здесь от термина "период", поскольку он претендует на полную хронологию. Может быть, было бы более целесообразным говорить здесь не о периодах, но о *ступенях* эстетического развития Платона, потому что термин этот как раз и совмещает в себе как логические, так и хронологические моменты. В дальнейшем поэтому мы используем именно этот термин.

2. Из литературы

Общее, но весьма толковое изложение вопроса о хронологии платоновских сочинений можно получить из статьи Влад. Соловьева "Жизнь и произведения Платона" (предварительный очерк в "Творениях Платона" в перев. Влад. Соловьева, 1, М., 1899, стр. 10-21). Этот очерк резюмирует собой состояние вопроса на протяжении XIX века. Что касается первой четверти XX века, то довольно полную картину состояния платоновского вопроса (под платоновским вопросом обычно и понимается вопрос о подлинности и хронологии произведений философа) можно найти у Ueberweg-Heinze-Praechter, Grundr. d. Gesch. d. Philos. I. Berl., 1926 12, S. 195-222. Главнейшие исследования по данному вопросу за последние сорок лет перечислены у W. Totok, Handb. d. Gesch. d. Philos. I. Frankf. a. M. 1964, стр. 152-153. Из произведений последних лет мы бы указали: D. Ross, Plato's theory of ideas, Oxf., 1951. 1966, p. 1-10; K. Hildebrandt, Platon. Logos u. Mythos, Berl., 1959 2, S. 396; V. Goldschmidt. Les dialogues de Platon. Structure et methode dialectique, Paris, 1963 2 (группировка диалогов выясняется из всей книги); G. R y 1 e, Plato's progress, Cambr., 1966, p. 216-300.

3. Исходный пункт платоновской эстетики для целей наиболее вероятной группировки его произведений

На основании огромной литературы по вопросу о хронологии произведений Платона мы могли бы дать некоторого рода логически-хронологическое разделение с опорой на основное зерно платоновской эстетики.

Это основное зерно платоновской эстетики, как мы знаем, заключается в тождестве идеального и материального. Досократовская эстетика, как это тоже нам хорошо известно, базировалась на космологической философии. Против этой последней восстали софисты и Сократ, как сторонники понятийного построения эстетики, субъективного – у софистов и описательно-объективного у Сократа. Материальной космологии и там и здесь была противопоставлена эстетика, основанная на привлечении принципов идеализма, то ли по преимуществу субъективного, то ли по преимуществу объективного. Платон, как представитель высокой классики, пытается объяснить в своей эстетике идеальное и материальное начала, трактуя первое – как принцип построения второго, а второе – как осуществление первого, предельное или приблизительное.

Итак, красота у Платона это – *взаимопронизанность идеального и материального*, в которой уже трудно различать эти два начала и различать можно только в порядке научного и тоже пропедевтического построения. Это и есть весь Платон, то есть вся платоновская эстетика, взятая в своей основной и наиболее яркой тенденции. За пределы этого синтеза идеального и материального Платон так и не вышел до самого последнего конца. Однако содержание его многочисленных произведений указывает на то, что в этом синтезе он выдвигал то одни, то другие моменты, давал эти моменты то в одной, то в другой комбинации, часто об одном молчал, а о другом говорил очень подробно, поступая совершенно наоборот в других произведениях, то давал весьма подробные характеристики и весьма яркую аргументацию для одних случаев и, наконец, избегая, игнорировал и снижал характеристики и аргументацию других моментов в своей эстетике. Эта намеренная неопределенность, а мы бы сказали, это огромное богатство его методов, его терминологии и его тематики, конечно, весьма затрудняет всякую группировку его произведений, основанную на единстве логического принципа, но преобладание одного принципа над другим на фоне общего эстетического мировоззрения большей частью ощущается достаточно ясно; и наличие всяких других моментов наряду с главным не только не мешает группировке произведений Платона, но, пожалуй, делает ее гораздо более богатой, чем просто логика и чем просто хронология. Нужно всегда помнить, что Платон и его эстетика – это вовсе не только одна философия, но, кажется, еще гораздо больше – беллетристика, риторика и вообще художественное творчество. Принимая все это во внимание, мы со своей группировкой произведений Платона, кажется, не попадем в метафизику почти неизвестной нам хронологии его произведений и, кажется, будем в состоянии оставаться на почве платоновской эстетики как цельного творчества.

4. "Сократические" произведения

- **а)** Подавляющее большинство исследователей Платона выделяет как наиболее очевидную группу его произведений – те произведения, которые можно отнести к начальной ступени его творчества. Сюда относятся: "Апология Сократа", "Критон", "Хармид", "Лахет", "Лисий", "Евтифрон", "Протагор", "Ион" и "Гиппий Большой". Спорили по преимуществу только о том, началась ли эта ступень творчества Платона еще при жизни Сократа или все эти произведения нужно отнести в ближайшие годы после смерти Сократа. Вопрос этот, конечно, не очень существенный. То, что Платон занимался литературной деятельностью еще при жизни Сократа, это мы знаем из первоисточников. Однако те произведения, которые могли быть написаны до смерти Сократа, обычно характеризуются как произведения чисто художественные, включая, например, целую группу эротической лирики¹³¹. Такие произведения, как "Апология Сократа" или "Критон", конечно, могли быть написаны только после смерти Сократа. Но как раз для эстетики Платона эти два произведения имеют наименьшее значение. Указанные произведения едва ли правильно именуются "сократическими". Если иметь в виду изображение

Сократа в произведениях Платона, то оно вообще налично во всех его произведениях, кроме "Законов". Если же иметь в виду философию Сократа, как она известна нам из Ксенофонта или из кратких сообщений Аристотеля, то именовать всю эту ступень творчества "сократической" тоже будет не особенно точно, поскольку произведения эти, при всей их литературной разнородности и философском разноречии, все-таки можно характеризовать довольно определенно по их существу.

- **б)** Во всех этих произведениях Платон хочет найти тот *принцип*, который позволил бы нам познавать и формулировать вещи, минуя их чересчур текучее и хаотически смешанное состояние. Так, желая определить понятие красоты, собеседники этих диалогов выставляют отдельные красивые предметы, в то время как, понимая под красотой лошадь, мы уже не можем называть красивой женщину, а понимая под красотой женщину, мы уже не можем говорить о красоте горшка. Значит, ясно, что для опознания красивых предметов уже нужно предварительно знать или чувствовать, что такое красота вообще, обнимающая собой все вообще прекрасные предметы. Это касается и определения всех прочих предметов.
- **в)** Кроме того, весьма заметен интерес Платона к проблемам морали, так что в диалогах этой ступени по преимуществу исследуются общие понятия, относящиеся именно к моральным областям. Здесь много бьются, например, над понятием добродетели, поскольку отдельные добродетельные поступки еще не рисуют самого понятия добродетели. Поэтому данную начальную ступень творчества Платона правильно будет назвать *понятийно-этической*. Вообще же говоря, это есть ступень в логическом смысле некоторого рода *индуктивная*, поскольку здесь везде мысль Платона идет от частного к общему.
- **г)** На вопрос о том, как понимает Платон красоту на этой начальной ступени своего творчества, ответить, как кажется, нетрудно: красота есть *предельная общность*, делающая возможным познание и всех отдельных единичных проявлений красоты, подпадающих под эту общность. Следовательно, можно сказать, что Платон исследует здесь *условия возможности* мыслить отдельные прекрасные предметы, а под условием этой возможности он понимает наибольшую общность и предельность соответствующего понятия, без которой действительно нельзя себе представить и никакого отдельного прекрасного или вообще эстетического предмета.
Из своей общей эстетики, которую мы только что формулировали, Платон на этой начальной ступени своего творчества по преимуществу обращает внимание на бессмысленность текучего эмпиризма и на необходимость переходить от эмпирических единичностей к их предельным обобщениям, так что основной вопрос эстетики Платона здесь не только не решается, но лишь впервые ставится и ставится со своей максимально внешней стороны, а именно со стороны логического перехода от единичного к общему. В неопределенной форме уже мыслится, что это общее и предельное как-то отражается в единичном и приближенном, но в специальной форме эта проблема здесь почти целиком отсутствует.
- **д)** Если мы скажем, что вся эта группа произведений Платона относится приблизительно к 90-м годам IV века, то, вероятно, мы не ошибемся. Рассуждение ведется здесь довольно элементарно. Широкие и глубокие концепции почти отсутствуют, изложение перемежается иной раз с беспредметной болтовней участников диалога; заключительного вывода не только не делается, но даже иной раз говорится, что мы-де слишком мало развиты и слишком мало разбираемся в философии, чтобы приходить к каким-нибудь окончательным выводам. Правда, в "Гиппии. Большем" собеседники уже приходят к выводу, что должна существовать какая-то *идея прекрасного* для того, чтобы можно было судить об отдельных прекрасных предметах. Но что это за идея, где и как она существует, субъективна она или объективна, и как можно было бы в точном смысле переходить от нее к зависящим от этой идеи отдельным прекрасным предметам, никаких таких вопросов здесь не ставится. В сравнении со всеми другими диалогами Платона это, конечно, группа наиболее элементарная.
- **е)** Можно также приблизительно наметить и *главные этапы* этой первоначальной, "сократической" ступени творчества Платона.
В "Апологии Сократа" и в "Критоне" еще нет никакой философии и эстетики как систематически-понятийного учения. Здесь рисуется по преимуществу личность самого Сократа, его жизненный, но пока еще внефилософский идеализм, его патриотизм, его стойкость среди бурных потоков окружавшей его взволнованной жизни. Если угодно, можно сказать, что в этих двух диалогах под красотой Платон понимает просто своего учителя Сократа, не входя ни в какие философские подробности по этому вопросу.
В "Ионе" защищается самобытность философского познания, в том числе и философской эстетики, и отвергается внефилософский иррационализм, хотя бы и важный в других отношениях.
В "Гиппии Большем", как мы уже сказали, впервые формулируется чрезвычайно важный тезис о таком общем, которое является идеальным законом для всех единичностей, подпадающих под это общее. Эстетический предмет, несомненно, получает здесь большую опору по самому своему существу, и без него оказывается невозможным понимание красоты никаких отдельных и единичных предметов, как бы они прекрасны ни были сами по себе.
В "Протагоре" понятие этой общей идеи углубляется. Она здесь не только необходима для познания и существования всего единичного, но она является уже принципом смысловой структуры отдельных вещей; и даже формулируется ее *"измерительное"* значение (360 de), которое как раз и указывает на структурность всего единичного, зависящего от предельной общности. Выражаясь современным нам языком, Платон уже столкнулся здесь с понятием идеи и всех зависящих от нее частных, как с понятием определенной связи или пучка смысловых отношений.
- **ж)** Само собой разумеется, что и с точки зрения философии и с точки зрения эстетики здесь Платон делает лишь первый шаг, который не только не является окончательным, но приводит к длинному ряду проблем, которые требуют особого рассуждения и анализ которых достигается у Платона только весьма постепенно и с преодолением огромных логических затруднений.

Отдельно, может быть, только нужно сказать о "Гиппии Большем", в котором дается и общее определение красоты как предельной *идеи* (289 d) и рассматриваются разные свойства этой идеи в сравнении с другими свойствами бытия (289 e – 304 a). Это обстоятельство заставляло многих исследователей относить данный диалог не к "сократической" ступени, а к ступени более поздней, к переходной. Так можно было бы рассуждать, если бы мы действительно имели точное представление о хронологии "Гиппия Большого". Поскольку же никаких сведений о времени создания данного диалога не имеется, его вполне можно относить к первоначальной, "сократической" ступени, помещая его, как и "Протагора", в конце этой ступени. Ведь в раннем характере "Протагора" вообще мало кто сомневается, а ведь в нем тоже содержится учение об "измерительных" функциях родовой общности. Вероятно, если уж во что бы то ни стало напирать на хронологию, то эти два диалога, пожалуй, и на самом деле являются поздними диалогами данной "сократической" ступени. Если угодно, то же самое можно сказать, пожалуй, и об "Евтидеме", где напористый характер критики софистов дан гораздо более ярко, чем в других диалогах данной ступени. Впрочем, как сказано, от точной хронологии диалогов Платона приходится почти целиком отказываться.

5. Переходная ступень

Прежде чем перейти к своим положительным конструкциям в философском смысле, Платон еще долгое время путается в разных подходах к этим конструкциям и в разных предварительных, отнюдь еще не чисто философских и отнюдь еще не чисто эстетических размышлениях и гипотезах.

- **а)** Сюда мы бы отнесли в первую очередь, кроме, может быть, "Гиппия Большого", пожалуй, "Горгия". Этот диалог тоже еще наполнен всякого рода этическими и государственными проблемами. Однако в двух отношениях "Горгий" идет далеко вперед в сравнении с произведениями предыдущей ступени. Прежде всего Платон дает здесь свою теорию ораторского искусства, которая при всех своих побочных построениях все же рисует нам одно из популярнейших искусств античности. В смысле философско-эстетическом это ораторское искусство рисуется на фоне общих проблем жизни и уже по одному этому делает эстетику Платона гораздо более общей и крепче привязывает ее к конкретным вопросам человеческой жизни. Принцип эстетической структурности, до которой Платон дошел еще раньше, здесь заметно расширяется и делается принципом уже общежизненной структурности. Та общность и предельность, о которой Платон часто и много говорил в предыдущем, повелительно требовали от него понимания ее как чего-то весьма значительного, первоначального, превышающего все отдельные жизненные явления – и большие и малые.
Но Платон и здесь все еще не может дать соответствующую эстетику и в целях подтверждения ее значительности не находит ничего иного, кроме опоры на *потусторонний мир*. Здесь развивается древний, а именно орфико-пифагорейский миф о загробном суде, о потусторонних наградах и наказаниях (523 a – 527 c), что в глазах Платона играло большую роль в его учении об общих идеях, но само это учение об идеях все еще остается здесь на стадии мифологии и не получает конкретно философской разработки. Таким образом, на стадии "Горгия" смысловая сторона эстетического предмета уже достигнута, его структурная сторона тоже получает достаточное развитие, и значительность всего этого учения об отношении общих идей и частных вещей выдвинута с большой силой. Оставалось заговорить об объективной реальности не просто мифа, в которую верила почти вся древность, но о такой объективной реальности, которая касалась бы специально общих идей как законов для подпадающих под них единичностей.
- **б)** К этому, наконец, Платон приходит в своем "Меноне". Здесь открыто проповедуется необходимость априорных геометрических построений в сравнении с апостериорностью нашей земной, неточной и часто ошибочной геометрии (82 a – 86 d). Но одной априорности нашего знания для Платона мало. Платон все же является античным человеком, который все на свете, даже самое высокое и истинное, даже самих богов, представляет в телесном виде, будь то в реальном телесном виде или будь то хотя бы в потенциальном. В "Меноне" Платон развивает свое знаменитое учение о *воспоминании* всего идеального, которое будто бы существует вне нашей земной жизни, так что все идеальное, что имеется в нашем земном знании, является не больше как припоминанием этого же идеального, но в его потустороннем существовании (81 b – 86 b). Другими способами Платон пока не имеет возможности возвеличить свой априоризм, но явная недостаточность этой мифологической аргументации приведет его еще к другим философско-эстетическим построениям и, следовательно, еще к другим диалогам.
Сейчас же, на стадии "Менона", если говорить о красоте и других эстетических предметах, Платон уже определенно перешел от общесмысловых структур к их абсолютному априоризму и даже связал этот априоризм с нашими якобы воспоминаниями о потустороннем мире. Но если априоризм в "Меноне" представлен более или менее ясно, то его окончательное обоснование все же продолжает базироваться на мифологии. А это ведет еще к новым трудностям и к необходимости новой эстетической проблематики.
- **в)** Большинство исследователей к этой переходной ступени платоновского творчества относит также "Менексена", причем этот диалог объявлялся и не подлинным. "Менексен" не отличается какими-нибудь определенно выраженными философскими утверждениями. Так как в нем содержится сатира на афинские поминальные речи, то некоторые и вообще считают "Менексена" произведением слабым и мало что дающим для положительной характеристики Платона. Однако, отказываясь от общей оценки "Менексена", которой должна заниматься история философии, мы должны сказать, что как раз в эстетическом плане диалог этот имеет для нас немаловажное значение. Ведь тут тоже ставится вопрос не о чем другом, как о значении риторики, о том, как нужно составлять и произносить ораторские речи и как их нужно оценивать. Платон проявляет в этом диалоге как раз очень тонкий художественный вкус, что уже само по себе говорит о постепенном восхождении платоновской эстетики и об ее постепенной подготовке к положительным

достижениям в этой области.

Если о "Гиппии Большем" и об "Евтидеме" может быть сомнение в смысле их хронологического места, то острота художественного вкуса в "Менексене" наряду с остротой логического анализа в "Гиппии Большем" и наряду с общей философско-критической остротой в "Евтидеме" заставляет нас колебаться в общей хронологической квалификации этих трех диалогов. Они – либо конец первой ступени, либо уже вторая, переходная ступень, причем "Гиппий Большой", как мы видели, уже определенно переходит к положительным эстетическим построениям.

- г) "Федон" в строго философском смысле почти не выходит за пределы "Менона", но здесь видно, что Платон глубочайшим образом подавлен неустойчивостью человеческой и вообще земной жизни, которая мешает ему утвердить потустороннюю красоту в ее абсолютном виде. Это заставляет (и не без основания) относить данный диалог к еще более поздней ступени философского развития Платона, к той ступени, которую мы будем ниже называть уже конструктивной. Но полной и настоящей платоновской конструктивности в "Федоне" мы все еще не находим ввиду слишком абстрактного представления идеи души. Однако интенсивность философской мысли соответствует здесь, пожалуй, более поздней ступени платоновского творчества, чем ступень переходная.

Весь диалог наполнен попытками доказать во что бы то ни стало бессмертие души, чтобы, несмотря на все изъязнения и несмотря на все зло человеческой жизни, остаться сторонником тех потусторонних идей, которые делают возможной человеческую жизнь.

Это доказательство бессмертия души Платону плохо удастся. Собственно говоря, он доказывает только то, что если вещь сама ущербна и даже уничтожим а, то этого совершенно нельзя сказать об ее идее. Действительно, дерево можно срубить и превратить его в дрова, а этими дровами топить печь, однако это не значит, что можно срубить самую идею дерева, самую идею дерева превратить в дрова и такими идеями топить печь. Но в таком виде идеи вещей уже давно были доказаны в предыдущих диалогах, и в таком виде идея дерева еще не становилась деревянной идеей. "Федон" богат этой страстной устремленностью доказать вечное существование самой идеи, но это здесь ему почти не удается. Если душа действительно бессмертна и она неразлучна со своим телом (тело может быть земным и ущербным), то, когда умирает это земное тело и душа от него освобождается, это, по Платону, значит, что она получает только новое тело, и видов телесности может быть очень много. Чтобы доказать это разнообразие тел и эту разнокачественную материю, он сначала изучает в "Кратиле" многочисленные корреляты идеального тела, рассуждая о человеческих идеях, образцах-типах и именах.

Во многом уже и "Федон" является конструктивной теорией положительного существования идеи вне и независимо от человеческого сознания. Но свою полную объективно-идеальную теорию самостоятельно существующих идей Платон, со своей точки зрения, доказывает только в диалогах чисто конструктивного типа. Методов такого конструирования у него очень много. В дальнейшем мы остановимся только на самом главном.

Что касается специально эстетики, то, пожалуй, правы те исследователи "Федона", которые находили в нем теорию *отрешенного* идеализма. Действительно, чувство жизненного зла и человеческой неправды настолько сильно в "Федоне", что Платону, как мы сказали, во что бы то ни стало хотелось здесь прорваться в идеальный мир, где уже нет никакого зла и нет никакой неправды. Вероятно, это и было главной целью написания данного диалога у Платона. Однако красота все же и в нем продолжает оставаться предельно родовой и идеальной сущностью. В данном диалоге она, правда, слишком окутана чувством неправды человеческой жизни и потому носит некоторого рода трагический характер. Но родовая общность красоты, ее полная независимость от земной несправедливости выражена здесь у Платона весьма ярко. Он понимает эту красоту еще слишком абстрактно; идея красоты еще мало чем отличается здесь от идеи любого неодушевленного предмета. Если переходить от апостериорной и слишком текучей чувственности к априорной красоте, то нужно было бы и всю эту чувственность брать со всей ее одушевленностью и во всей ее жизненной полноте. Тогда и априорная идея красоты получила бы при себе и такое же априорное одушевленное тело. И только в этом случае доказательство бессмертия души в "Федоне", с точки зрения объективного идеализма Платона, получило бы свое завершение; и только тогда потусторонняя идея красоты, опять с точки зрения объективного идеализма, перестала бы быть отвлеченным понятием, а стала бы живым, хотя в то же самое время и идеальным существом.

6. Конструктивно-художественная ступень

Необходимо было укрепиться сначала на теории реального перехода вещей в соответствующие идеи. В "Федоне" Платон чересчур увлекся скорбной картиной человеческого существования и потому требовал существования также и таких идей, которые не затронуты неустойчивостью и отрицательным характером человеческой жизни. Поэтому платоновский "Федон" всегда производил дуалистическое впечатление, и обвинение Платона в метафизическом дуализме всегда базировалось преимущественно на этом диалоге. На самом же деле никакого метафизического дуализма не было даже и в "Федоне", а была там лишь чересчур скорбная картина посюстороннего человеческого существования, которая волей-неволей требовала какой-нибудь потусторонней идеальности, уже свободной от неправды человеческой жизни.

Нечто совсем иное мы находим в диалогах "Пир" и "Федр". Эта конструктивно-художественная ступень Платона, как и прочие ступени, не исключая даже и последней, относится к самым зрелым годам философского творчества Платона, так что наибольший расцвет этого творчества, вероятно, нужно будет относить к 70-60-м годам IV века.

- **а)** Во-первых, красота рассматривается в этих диалогах не только в своем внешнем существовании, но и со всей своей субъективной стороной и со всей своей телесной стороной. В этом смысле красота представляется Платону как *любовь*.

Во-вторых, поскольку все же нельзя было игнорировать всех язв и неустройств человеческой жизни, Платону, при всей его вере в красоту как самостоятельно существующую родовую идею, пришлось стать самым выразительным образом на *иерархическую* точку зрения. Существует, как он думает, вечная и непоколебимая идея красоты, которую не задевает ничто земное, но все земное – это слишком большая сила, чтобы о ней не говорить в эстетике. И вот в "Пире" (210 а – 212 а) развивается теория эротического *восхождения*, когда оказывается, что мы любим сначала прекрасные тела, но потом, ввиду их ненадежности и смертности, переходим к прекрасным душам, а когда даже прекрасные души мы воспринимаем как нечто чрезвычайно неустойчивое и уязвимое, мы переходим к порождениям этих прекрасных душ, то есть к наукам и искусствам, которые все же гораздо более значительно соответствуют нашим порывам любви. В конце концов оказывается, что даже науки и искусства все еще слишком ушербны, чтобы соответствовать подлинному духу человеческой любви. Как мы их ни любим, все же выше всего стоит та вечная идея красоты, которая уже никогда нас не обманет, никогда нас не разочарует, никогда не заставит нас переходить еще к каким-то другим предметам любви, более совершенным.

- **б)** Поэтому самое оригинальное и самое большое в истории платоновской эстетики место занимает именно *предельное* понимание красоты, которое, в отличие от предыдущих диалогов, основано в "Пире" (210 а – 212 а) не только на объективных данностях красоты, но и на ее субъективном корреляте и которое, уж во всяком случае, не является продуктом какой-нибудь дуалистической теории, но предполагает собою длинный путь восхождения от материального к идеальному, когда идея эта является не только в своем чистом виде, но и в своих самых разнообразных частичных проявлениях. Учение об идее как о предельном родовом понятии попадает и в более ранних диалогах Платона, однако на данной ступени оно содержит еще иерархическую теорию, которая в этих предыдущих диалогах или совсем не была представлена, или была представлена слабо.

Кроме того, напрасно многие исследователи увлекаются противопоставлением "Пира" и "Федра", с одной стороны, и "Федона" – с другой стороны. На самом деле все эти три диалога содержат в себе совершенно одну и ту же эстетику, основанную на учении об идеях. Но эта эстетика рассматривается в каждом диалоге, действительно, с какой-нибудь одной стороны, и если напирать на противоположность идеального и материального, минуя диалектически необходимые для них взаимные тождества, то, действительно, не только "Федон", но и многое другое может представиться какой-то дуалистической теорией. Это, однако, неверно, если учитывать, что Платон вовсе не философ систематического типа, но писатель и поэт, который имеет полное право подходить к жизни, всегда одинаково им понимаемой, совершенно с разных, а иной раз даже и с противоположных точек зрения.

- **в)** В-третьих, в "Федоне", да и во многих других диалогах, оставалась мало разработанной философско-эстетическая теория соотношения идей и материй. Это идеальное и это материальное изображалось у Платона, с точки зрения самого Платона, достаточно ярко и для построения объективного идеализма достаточно внушительно и понятно. Однако мы уже говорили, что отношение между идеями и материальными вещами, по существу своему для Платона мифологическое, могло разочаровывать тех читателей Платона, которые хотели бы находить у него не только мифологию, но и философию, да еще в таком центральном пункте, как отношение между идеальным и материальным.
- **г)** И вот у Платона мы встречаемся с таким диалогом, а именно с "Федром", где содержится попытка именно философского освещения этой проблемы, хотя мифология не отсутствует и здесь. Здесь мы имеем в виду тот принцип, который тоже можно было уловить в предыдущих диалогах, но только не в такой яркой форме – это наличие в идее ее *модельно-порождающего* характера.

Ведь было совершенно ясно даже еще на ступени "сократических" диалогов, что идея красоты привлекается Платоном вовсе не для того, чтобы оставить ее в мертвенном и отрешенном виде. Ведь благодаря наличию именно такой родовой идеи красоты, с точки зрения Платона, только и можно было познавать отдельные и единичные прекрасные предметы. Уже тут модельно-порождающий характер идеи был налицо, хотя и не формулировался специально. Еще больше это касается диалогов переходной ступени. Вся суть и назначение платоновского априоризма только в том и заключались, чтобы обосновать собою и впервые сделать осмысленной смутную текучесть вещей, воспринимаемую апостериорно, при помощи только чувственных ощущений. В диалоге "Федр" эта модельно-порождающая природа идеи впервые формулируется с полной ясностью и отчетливостью. Идеи здесь квалифицируются не как мертвенное и неподвижное бытие, но как осмысливающее всякую чувственную вещь, жизнь которой только в том и заключается, что она то покидает свое идеальное существование и превращается в материальную текучесть, то, наоборот, восходит от этой последней к своему идеальному состоянию. При этом все эти судьбы вещей и людей уже заложены в самой идее, почему ее и надо считать их модельно-порождающим принципом.

Идеальная душа, которая совершает кругооборот по небесному своду вместе с богами, в отличие от тел, есть начало самодвижущее, почему она и выбирает свою судьбу по собственному желанию. Такая идеальная душа, имеющая свой небесный прообраз, сама же покидает небесную область, падая на землю, и сама же возвращается с земли на небо (245 b – 256 e). Это и значит, что идеальная душа сама в себе имеет, по Платону, свой модельно-порождающий принцип.

Повторяем, вовсе не нужно думать, что Платон здесь целиком освободился от мифологического объяснения мира и человека.

Душа в "Федре" представляется в виде колесницы (247 c – 256 e), ее судьба – в виде круговорота между небом и землей, а самый этот круговорот происходит "по закону Адрастии" (248 c), то есть по закону роковой необходимости. Эта, как и всякая другая, мифология отнюдь не остается у Платона на ступени

старинной, вполне дорефлективной и чисто народной веры. Она вся пронизана у Платона философскими конструкциями, но если избегать всякого модернизма и исходить только из исторически данного Платона, то, конечно, никакую мифологию нельзя у него отбрасывать, а нужно только улавливать то философское новое, что привнес сам Платон в противовес древнему мифу.

- **д)** Наконец, на этой своей конструктивно-художественной ступени Платон внес в понятие души, а следовательно, и красоты, то, чего ему не хватало в "Федоне" и что во всех предыдущих диалогах только бессознательно предполагалось, именно – момент *телесности*. Оказывается, душа вовсе не существует без тела, потому что иначе эта душа оставалась бы отвлеченным понятием и не являлась бы осуществлением заложенной в ней идеи, не была бы, как мы теперь говорим, субстанцией. О богах это сказано в "Федре" черным по белому (246 d). Но если это сказано о богах, то уж тем более это нужно говорить о людях, да это ясно и так только из одной картины путешествия душ по небесному своду и из собственного им небесно-земного круговорота. Этим самым восполняется весьма существенный пробел "Федона", где душа оставалась на стадии отвлеченного эйдоса и где доказательство ее бессмертия, как мы видели, повисало в воздухе. Теперь мы видим, что на стадии "Федра" и красота-в-себе, вечная идея красоты отнюдь не является отвлеченным понятием, но является *самостоятельным живым существом*, со своей собственной душой и со своим собственным телом.

Это, конечно, лишает Платона того спиритуализма, который всегда неправомерно ему приписывался. Но это и его эстетику впервые делает более или менее законченным целым, когда идея существующего, во-первых, и рассматривается как идея души, где, во-вторых, эта идея души сама телесна (хотя и в идеальном смысле телесна) и где, наконец, эта живая и идеальная душа не только полна своего собственного неистовства любви (244 а – 245 а, 249 d), но еще является и модельно-порождающим принципом для иерархически подчиненных ей единичностей. На стадии "Федона" априорная модель души мало чем отличалась от идеи вообще всякой вещи. Душа, как и всякая существующая вещь вообще, имела там свою идею, подобно тому как идея дома или крыши дома тоже необходима для мыслимости этого дома или этой крыши дома. Поэтому в "Федоне" доказывалось бессмертие не души, но, скорее, всякого предмета вообще. Нужно было взять душу как со всем ее духовным миром, так и во всей ее телесной осуществленности, и искать априорную модель именно для такого внутренне и внешне органического существования души. Ведь это внутреннее и внешнее существование души тоже требует для себя определенного идеального осмысления. В "Федре" это как раз и происходит, почему с точки зрения объективного идеализма бессмертие души доказано в "Федре", а не в "Федоне". А с точки зрения специально эстетики идеальная красота, как синтез внутренней жизни и внешней осуществленности, дана тоже именно в "Федре", а не в "Федоне". Впоследствии эта диалектика красоты будет яснейшим образом формулирована только в "Тимее" (ниже, стр. 381).

Добавим к этому также и то, что исходное органическое представление о душе, как о взаимной пронизанности внутренней жизни и внешнего осуществления, представлено в "Федре" еще и в виде *риторической теории*. В смысле теории красноречия "Федр" богаче "Горгия" именно своим органическим пониманием ораторской речи, которая рассматривается здесь именно как живой организм (выше, стр. 120).

7. Конструктивно-общественная и государственная ступень

Платон ни в каком случае не мог остановиться на ступени личных или субъективных переживаний, как бы они ни были обоснованы объективно. В такой же степени, а может быть, даже и в гораздо большей, его интересовала *общественно-политическая* осуществленность идеи. Для этого он строит проект государства, в котором все совершается только по воле философов, этих созерцателей вечных идей, которое охраняется идеальными воинами и которое материально поддерживается земледельцами и ремесленниками. Что построенное таким образом государство оказывалось в условиях платоновской действительности только утопией, это ясно. И то, что этому посвящен у Платона один из самых обширных диалогов, состоящий из 10 книг, то есть из целых 10 диалогов, это тоже объясняется античным антииндивидуалистическим характером платоновского творчества. Речь идет, конечно, о "Государстве".

- **а)** Идеи в качестве модельно-порождающих принципов выступают здесь на каждом шагу. Но ввиду полной несистематичности произведений Платона мы несколько не удивимся, что I книга этого диалога каким-то странным образом еще близка к софистическому учению о переходе первобытного общества к другим ступеням его развития, что II и III книги тяготеют к ригоризму "Федона", что в VI книге проповедуется нечто вроде непознаваемости элеатского Единого, что в VII книге содержится учение о пещерном символе с тем ригоризмом, который превосходит даже "Федона", что в VIII-IX книгах Платон выступает в несвойственной ему роли политического разоблачителя и что в X книге опять проповедуется круговорот душ и тел, который мы находили в разной степени в "Горгии", "Меноне", "Федоне" и "Федре". Для эстетики это огромное произведение Платона интересно тем, что свою красоту он понимает здесь *общественно-политически*, а не просто индивидуалистически, как в "Пире" и "Федре". Но в этом диалоге важно также и то, что Платон, который и без того всегда был сторонником учения о всеобщей цельности, доводит эту цельность здесь до той абсолютной единичности, в которой уже тонут всякие возможные различия, которые выше даже самих идей (потому что идеи являются все-таки единораздельными цельностями, а не просто абсолютными единичностями) и о которой прямо так и говорится, что она выше всякой сущности и познания (конец VI книги). Эстетика Платона от этого, несомненно, богатеет, потому что раньше говорилось просто об отдельных идеях, теперь же говорится, что все они охвачены нераздельным единством, то есть что все они отражают друг друга и сливаются в едином, ни с чем не сравнимом смысловом центре (а никакого сравнения здесь не может быть потому, что это единое уже все вобрало в

себя, и ничего не остается такого, с чем можно было бы его сравнивать). Таким образом, "Государство" является очень пестрым произведением, которое дополняет уже созданную раньше Платоном эстетику как сверху (своим учением о "беспредпосылочном начале"), так и в своем центральном содержании (своим учением об идеальном государстве с его сословиями и добродетелями).

- **б)** В теоретическом плане сюда можно было бы присоединить также еще и другой диалог Платона, именно "Политик". Но он явно более позднего происхождения, так как здесь строится образ идеального правителя, а также образ политической деятельности вообще (274 е – 311 с). Этот политик настолько идеален, что даже не нуждается ни в каком законодательстве, – он по своей идеальности даже выше всякого закона. А с другой стороны, "Политик" близок уже к "Тимею", произведению безусловно позднейшей ступени платоновского творчества, поскольку здесь государственные формы, а вернее и вся человеческая жизнь, поставлены в связь с периодами космического развития (268 с – 274 е).

Эстетика Платона на стадии "Политика" тоже, несомненно, продолжает развиваться и переходить на еще более высокие ступени своего развития. Красота здесь не только является общественно-политическим организмом, но этот последний получает разный смысл и значение в зависимости от того, *какой космический период* в нем отражается и осуществлением какого космического периода он является.

8. Конструктивно-логическая ступень

Если конструктивно-художественную ступень мы могли бы предположительно относить к 80-м годам IV века, то та ступень, к которой мы сейчас переходим, может быть отнесена к 80-70-м годам. Она тоже не представляет собою в творчестве Платона ничего абсолютно нового, поскольку логические переходы и раньше весьма интересовали Платона, всегда пытавшегося найти среди текучей чувственной действительности нечто устойчивое, нечто определенное и логически безупречное, логически точное и логически самостоятельное. Уже само конструирование эстетической идеи в сравнении с эстетической текучестью возможно было у Платона только в результате огромного логического исследования, несмотря на поэтическую и мифологическую ситуацию диалогов. Но Платону принадлежит та ступень исследования, которую нужно называть конструктивно-логической.

- **а)** В "Теэтете" решается простая и очевидная, но с трудом поддающаяся демонстрации обоснованность всего познаваемого при помощи чувственных восприятий с тем, что не зависит от этих восприятий и, наоборот, само их определяет. В самом деле, абсолютная текучесть явления есть абсолютная непрерывность и сплошность, в которой совершенно невозможно отделить один момент от другого, ввиду именно их сплошности. Неизвестно, что, где и как начинается; но неизвестно также и то, где, когда и чем оно кончается. Ясно, что текучая непрерывность познания еще не есть само познание, хотя и может входить в него как один из его моментов. В этой сплошной эмпирической текучести мы должны находить те или другие начала, середины и концы для того, чтобы воспринимаемый объект был, действительно, для нас чем-то и чтобы мы могли сказать о нем что-то (151 е – 201 с). Идея, точная и определенная, не должна приносить собою такую же сплошную текучесть, чтобы быть полной ее противоположностью и чтобы оформление ее сплошной текучести тоже давало определенные и познавательные точные результаты. Знание не может быть также и правильным представлением в соединении с тем или другим его объяснением (201 d – 210 b). Следовательно, только чистая идея может оформить собою сплошную текучесть и сделать ее подлинным предметом знания.
"Теэтет" не является трактатом по эстетике, однако выводы из него для эстетики совершенно очевидны. Красоту нужно рассматривать с точки зрения такого диалога только логически. Но логическая структура феномена красоты вполне исключает ее сплошную текучесть и предполагает обоснование ее со стороны устойчивой и в смысловом отношении неподвижной, то есть априорной идеи.
- **б)** "Софист" тоже не является трактатом по эстетике, однако он создает логическую структуру самого эйдоса красоты. Те пять категорий, которые Платон считает здесь основными, а именно сущее, тождество, различие, покой и движение, взятые все вместе как нечто целое (242 b – 259 b), несомненно, конструируют собою то, что мы назвали бы на платоновском языке эйдосом, или идеей. Ведь всякая идея обязательно есть нечто и, следовательно, отличается от сплошной и безымянной текучести. Всякая идея раздельна в себе, так как иначе она была бы непознаваема; но раздельна она в таком виде, чтобы оставалась в нетронутom виде ее целость, то есть чтобы все ее раздельные части отражали одна другую и сливались в нечто самotoждественное; и, наконец, в каждой идее мы должны переходить от одного ее момента к другому, то есть необходимо, чтобы вся она, оставаясь точной и определенной, как бы играла в себе, как бы вся находилась в живом становлении. Платон хочет сказать, что всякая вещь в ее логической структуре является *точной определенностью*, которая логически характеризуется как *подвижной покой самotoждественного различия*. Это еще не есть вся вещь и, следовательно, еще не есть вся красота. Это покамест только сущность самой красоты, то есть еще пока невоплощенная красота, бестелесная красота. Но даже и в ее смысловой сущности, думает Платон, происходит игра отдельных логических моментов между собою без выхода за пределы прекрасного предмета.
Весь диалог, кроме того, имеет своей целью определить понятие софиста путем дихотомического деления некоего родового понятия, взятого в его предельной наполненности, и, значит, с точки зрения отдельных его моментов в слишком общей и малоопределенной его сущности. В переводе этого на язык эстетики Платон мог бы также демонстрировать и отдельные моменты родовой идеи красоты, взяв сначала эту последнюю в ее наибольшей общности.
- **в)** Логическая острота "Софиста" делается еще более сильной в диалоге "Парменид", где тоже специально не рассматривается область красоты, но где гениально рисуется, как всякое одно (что бы то ни было) и как

всякое иное этого одного (тоже – какое бы то ни было) изображаются в своей острейшей и тончайшей логической игре и где все их смысловые моменты даются в их безупречной ясности (135 d – 166 b). Вместе с тем, желая избежать исключительного логицизма, Платон весьма тщательно изучает в данном диалоге мнимую и ложную трансцендентность идеи, в чем часто были повинны Демокрит и Аристотель, и в противоположность этой ложной трансцендентности доказывает, наоборот, модельно-порождающую функцию такой идеи (129 b – 135 b).

Таким образом, если преследовать цели эстетики, то платоновский "Парменид" учит нас понимать *идею и вещи как нечто единое*; а так как Платон всегда оставался объективным идеалистом, то идеи получают у него несомненный перевес над материей, – не материя является порождающей моделью для идеи, а, наоборот, идея трактуется как порождающая модель для всего материального. Но это не только не исключает их единства и не только не ведет идею к ее абсолютной трансцендентности, но, наоборот, совмещает идею и материю в нечто целое. В применении к эстетике это значит, что красота есть тождество идеи и явления, но такое тождество, в котором идея вечно играет и бурлит, пользуясь своими материальными моментами. Поэтому "Парменид" только с внешнего своего вида кажется чем-то чересчур отвлеченным и далеким не только от проблем эстетики, но даже и вообще от проблем всякой действительности. На самом же деле этот диалог есть одно из самых ярких и живых произведений мысли, пожелавшей покончить со всяким метафизическим дуализмом и стать твердыми ногами на почву монистическую, конечно, в чисто диалектическом понимании такого монизма.

- **г)** Во всех предыдущих диалогах Платон весьма слабо отделял прекрасное от всех других оценочных понятий. Было почти невозможно отделять у Платона эстетическое от этического, от научного, от политического и от космологического. Можно сказать, что впервые только "Филеб" занят обоснованием эстетики в виде специфической системы диалектики. А именно здесь впервые дается диалектика сосуществования и взаимной пронизанности *ума и удовольствия*. Конечно, и здесь Платон далек от понимания эстетики в виде специальной науки. Однако фактически в этом диалоге он только и занимается тем, что мы теперь называем эстетикой. Платон продолжает быть здесь создателем и тонким интерпретатором того, что он называет "умом". Точно так же и удовольствие подвергается здесь у него небывало подробному анализу и исследованию. Однако самым главным в данном диалоге является и не просто ум и не просто удовольствие, а именно их совокупное и взаимно слитое состояние. Но ведь это же мы и называем теперь предметом эстетики. Кроме того, Платон и здесь остается верным своему диалектическому методу, основную схему которого он изображает в виде триады – предел – беспредельное – число. Ум относит он только к "пределу" и, следовательно, вовсе не считает его чем-то совершенным, также и удовольствие он относит только к "беспредельному", то есть к тому, что вечно становится, растекается и оказывается беспринципным. Поэтому оно тоже трактуется здесь как нечто весьма несовершенное. Только синтез ума и удовольствия или, как говорит Платон, их "смешение" может привести нас к совершенству (22 а – 32 е), причем, конечно, это совершенство создается вовсе не из всякого удовольствия, так что Платон вынужден давать подробнейший анализ видов и состояний ума (21 е), а также и видов и состояний удовольствия (20 е – 21 d). Только наиболее совершенный ум и только наиболее совершенное удовольствие могут, по Платону, создать искомый здесь синтез.

Поэтому кроме их обоих и кроме их смешения Платон постулирует в данном диалоге еще и то, что он называет "причиной смешения" (23 d, 26 е – 27 b), а так как соответствующее греческое слово "причина" может иметь также и значение "принципа", то мы бы сказали, что Платон в данном диалоге постулирует особого рода *принцип синтетического слияния ума и удовольствия*. А то, что этот принцип действительно у Платона специфичен, это характеризуется у него так, что он формулирует его в виде трех идей – истины, красоты и соразмерности (62 а – 65 а). Правда, эта формулировка несколько нас разочаровывает, потому что главный предмет эстетики – красота – все же не очень четко отделяется от истины и соразмерности, хотя мораль уже исключается здесь принципиально. Выше мы сделали предположение, что в этом общем принципе синтетического единства ума и удовольствия уму соответствует *истина*, удовольствию соответствует *красота* и наивысшим синтезом их является *соразмерность* 132 .

Это подтверждается тем, что в той иерархии "благ", которую Платон дает в конце диалога (66 а – 67 b), *мера и соразмерность* поставлены на самое первое место, так что предметы, подчиненные мере, стоят только на втором месте, а уж отдельному уму и подавно отводится только третье место. И только на пятом месте стоят чистые и беспечальные удовольствия, которые стали таковыми как раз ввиду общего синтеза ума и удовольствия, лежащего в основе всего диалога и приводящего к этой окончательной иерархии "благ".

Таким образом, "Филеб" является у Платона, пожалуй, единственным диалогом, посвященным настоящей эстетике, но и то философ не обходится здесь без космологизма (28 b – 30 d), а моральная атмосфера всего рассуждения чувствуется на каждом шагу. Правда, употребляя термин "ум" в разных смыслах, то в изолированном, то в полном, и по своей традиционной привычке не договаривая свою теорию до конца, Платон и в этом диалоге слишком часто погрешает против логики 133 . И все-таки именно благодаря своей логической позиции Платон сумел дать в "Филебе" наиболее яркую картину эстетики в виде диалектической науки.

Во всяком случае, красота отделена здесь и от морали, с которой она у Платона всегда объединяется, и от общественности и государственности, в которой, по Платону, она осуществляется больше всего, и от космоса, который Платон везде понимает как красоту в ее пределе, и от логической системы, которая у него всегда путается с эстетикой. Красота, во всяком случае, является здесь принципом синтеза ума и удовольствия, что рисует ее в достаточно специфическом виде. Однако и здесь красота выступает в виде диалектического синтеза ума и удовольствия не одна, но вместе с истиной и соразмерностью, от которых она очень слабо отчленяется. Три идеи – соразмерность, красота и ум – синтезируют собою ум и удовольствие, и красота в "Филебе" есть диалектический принцип синтеза ума и удовольствия с приматом

удовольствия в этом синтезе, хотя такая наша конструкция все же является некоторого рода риском. Иначе ни в каком диалоге Платона вообще нельзя найти точного и специфического определения понятия красоты. Следует отметить также и то, что в его иерархии "благ" в конце диалога (о которой мы уже говорили несколько раз) на первом плане стоит *мера* вместе с вечностью. Это вполне совпадает с нашей характеристикой античной эстетики и эстетики Платона, где структурно-числовой принцип ценится выше всего, даже выше прекрасного. На втором месте стоит то, что подчиняется мере; но сюда Платон относит прекрасное, соразмерное, совершенное и достаточное, то есть то самое, в чем воплощается мера и что тоже является прямым предметом эстетики. С этой точки зрения, пожалуй, понятными делаются и третья и четвертая ступень, а именно ум и рассудительность, с одной стороны, и науки и искусства, с другой стороны. Понятной делается и пятая ступень "блага" – это чистые, истинные и беспечальные удовольствия, от которых Платон, конечно, никогда не отказывался, но которые только трактовал как нечто чистое и беспечальное.

Таким образом, в "Филебе" дается наиболее близкий анализ красоты в ее специфике, хотя специфика эта даже и здесь не выдерживается до конца. Выше мы рискнули назвать эту платоническую красоту "софией" 134, имея в виду более полное и более разработанное состояние эстетики в неоплатонизме.

- **д)** В значительной мере к этой конструктивно-логической ступени относится также и "Политик", использованный нами выше (стр. 274) для платоновского конструктивного учения об обществе и государстве. Тут тоже проводится близкий к "Софисту" дихотомический метод, который Платон понимает как диалектику. Что касается специально эстетики, то в "Политике" конструируется весьма важное для платонизма понятие высшего правителя, который не нуждается даже и в законах и который характерным образом трактуется как "одушевленный закон", тогда как законы в обычном смысле – как нечто низшее (291 с – 297 b). Здесь мы имеем диалектический синтез чистого ума и чистой души (или жизни), что очень близко к платоновскому понятию красоты.

9. Конструктивно – космологическая ступень

Сюда относятся два диалога престарелого Платона, "Тимей" и "Критий". Ввиду слабой расчлененности содержания разных диалогов эти два диалога тоже содержат в себе много такого, что мы находили и раньше. Космологические идеи мы находили и в "Федоне", и в "Федре", и в "Государстве", и в "Филебе", и в "Политике". Точно так же космологизм и здесь объединяется у Платона с теорией общества, поскольку сама космологическая теория строится здесь для получения правильной теории общества (29 d – 30 b), после повторения того, о чем уже шла речь в "Государстве" (17 с – 20 с). Морали, логики, политики в этом диалоге сколько угодно, но вся суть заключается в том, что "Тимей" специально трактует о диалектике *космоса*, так что все прочие идеи занимают здесь уже второстепенное и третьестепенное место. Поэтому данный диалог лучше будет назвать конструктивно-космологической ступенью платоновской эстетики. О космосе в целом по "Тимею" мы уже говорили выше 135. Здесь мы скажем только несколько слов, имеющих прямое отношение к эстетике.

- **а)** Красота у Платона почти всегда мыслилась как синтез внутреннего и внешнего, как синтез прообраза и его выявления, как синтез идеи и материи. Общая родовая идея красоты, необходимая для понимания отдельных прекрасных предметов, выставлялась у Платона, как мы знаем, еще и на "сократической" ступени. Как необходимая априорная идея она выступала и на той ступени, которую мы назвали "переходной". На "конструктивно-художественной" ступени Эрос тоже оказался синтезом богатства и бедности, а эстетическое восхождение, то есть иерархия красоты, вообще была центральным пунктом этой ступени. Главенство идеи выступало и в "Государстве", и в "Теэтете", и в "Софисте", и в "Пармениде", и в "Политике". Поэтому новостью в "Тимее" является не просто синтез идеи и материи и не просто главенство идеи в этом синтезе, но именно универсальная, максимально *предельная* и космологическая трактовка всех этих вопросов.

Прежде всего здесь дается диалектика красоты как универсального синтеза противоположностей. Выставляется *первообраз* всего существующего (*paradeigma*) и выставляется универсальное *динамическое начало* (*deiōurgos*), поскольку красота всегда мыслится у Платона как нечто живое. Из диалектики этих двух первоначал и создаются идеи-боги (28 а – 29 b), которые трактуются теперь уже не просто догматически, то есть без всякого анализа, но диалектически, как результат определенного единства противоположностей.

Мало того. Для Платона это красота только в высшем смысле слова, а не та реальная красота, которая осуществляется фактически и результатом которой будут уже видимые боги, то есть небесные светила непосредственно ощущаемого нами небесного свода (39 е – 41 а), вся природа и весь человек, вплоть до детальной его чисто человеческой анатомии и физиологии (69 с – 92 b). Но мало и этого.

То, что земной мир и все материальные вещи и тела трактовались Платоном как нечто низшее, это мы знаем почти из каждого диалога Платона. "Тимей" же не столько старается унизить это земное бытие, сколько возвысить его как эманацию бытия высшего, то есть идей и богов. Не только анатомический и физиологический человек является здесь для Платона символом высших начал, но, повторяем, даже и каждая мелочь из этой области трактуется как результат высших начал.

- **б)** Мы хотели бы особенно отметить *учение о единстве противоположностей*, которое в самых существенных местах "Тимея" выражено иной раз чрезвычайно кратко и потому часто не привлекает к себе внимания исследователей и читателей.

Во-первых, желая обосновать свою концепцию красоты, Платон исходит здесь из красоты космоса (28 а – 30 d). Но красота космоса предполагает, что есть красота вообще.

Поэтому, во-вторых, Платон конструирует самое это понятие красоты. Красота, взятая сама по себе,

образуется здесь у Платона из объединения вечной парадигмы (paradeigma, если стремиться к максимальной точности, иначе и нельзя перевести как "модель") и демиурга. Этого демиурга все переводчики обычно слишком христианизуют, переводя этот термин, как "создатель", "творец", "зихдатель", "художник" и т.д. У Платона демиург является вполне безличным началом. Это есть только динамика перехода от внутреннего к внешнему. Это слияние внутреннего первообраза и внешней его выраженности, которое и есть для Платона красота-в-себе, Платон именует "идеей и потенцией". Карпов невразумительно и неправильно переводил (28 а): "Если зихдатель какой-нибудь вещи имеет всегда в виду тождественное и, пользуясь именно такого рода образцом, создает ее образ и сущность, то все таким образом выходит, по необходимости, прекрасным". Под "образцом" тут нужно понимать не что иное, как платоновскую "модель", то есть внутренний смысл вещи, а под "зихдителем" надо понимать платоновского демиурга (об этой платоновской парадигме, или "модели", и об этом платоновском демиурге мы уже рассуждали выше с приведением всех текстов 136).

Результатом взаимной пронизанности парадигмы и демиурга, то есть внутренней модели и ее внешнего осуществления, является не что иное, как именно "идея" с принадлежащими ей "потенциями" (dynamis), что и является у Платона наивысшей красотой. Следовательно, если в других диалогах Платон для установления эстетического принципа переходил от вещей к их идеям, то теперь он анализирует самое идею и утверждает, что уже в самой идее заключается нечто внутреннее самотождественное и вечное, а с другой стороны, – ее внешняя осуществленность. Таким образом, сама идея изображена здесь как диалектическое единство противоположностей модели и ее осуществления.

В-третьих, эта наивысшая идея, или, лучше сказать, целый мир идей, является у Платона также и миром богов, о чем у самого Платона не сказано в ясной форме, но что можно утверждать с полной уверенностью. Ведь дальше у Платона пойдет речь о *видимых богах*, под которыми он понимает небесные светила; значит, имеются еще и невидимые боги. Вот этот мир идей. еще до перехода в космос, и есть не что иное, как мир невидимых богов. Они-то и являются подлинной и вечной красотой без всякого перехода в становление. Но космос есть как раз область становления; и если его брать в целом и нераздробленном существовании, то он есть не столько само становление, сколько уже ставшее: то становление, которое в нем происходит, есть вечное и самотождественное становление в круге, то есть никогда не убывающее, но всегда пребывающее в самом себе. И если единство противоположностей парадигмы и демиурга есть идея со всеми заключенными в ней идеальными потенциями, то переход от этих невидимых идей-богов к видимым богам-идеям есть уже второе единство противоположностей; а переход от этих видимых идей-богов к реальному космосу есть уже третье единство противоположностей.

Так строится в "Тимее" небывалая для Платона система эстетики, основанная на диалектике идеи внутри самой этой идеи и в области ее внешнего, но вполне адекватного осуществления. В этом же самом смысле Платон говорит о переходе мирового ума к мировой душе, от мировой души к мировому телу и от этого последнего ко всему, что находится внутри мира (69 с).

- **в)** На основании всего вышесказанного необходимо заключить, что "Тимей", с точки зрения эстетики, является последовательным и систематически проводимым *символизмом*. Как мы знаем, символичен и весь Платон, но только в "Тимее" этот символизм проведен в своей крайней систематике и со своим предельным упорством. Это упорство доходит до символической квалификации решительно всего, что существует на свете. Особенно это заметно там, где демиург создает свой так называемый "круг тождества" и свой "круг различия", скрепляя их в определенной точке. Первый из них – это мир неподвижных звезд; второй же, делясь на семь более мелких кругов, демонстрирует собою всю планетную систему. Следовательно, космологический символизм, и притом методами диалектики, доведен здесь до крайнего предела, с которым трудно даже и сравнивать отдельные космологические намеки платоновских диалогов, рассыпанные буквально повсюду.
- **г)** В "Тимее" есть, однако, одно предельное понятие, до которого Платон вообще никогда не доходил, если не считать некоторые отвлеченные конструкции абсолютного "иного" в "Пармениде". Это – понятие материи (47 е – 53 с).

До сих пор Платон только унижал эту материю и старался представить ее чем-то весьма ничтожным в сравнении с идеями и богами. В "Тимее" господствует совсем иная точка зрения. Здесь Платону захотелось дать в конце концов научно-философское понятие материи. Ведь что такое материя? Это не есть тот или другой материальный предмет или вещь. Вещь – материальна, но еще не есть сама материя. Надо отвлечься от всех вещей, людей и даже богов, чтобы получить чистое и равновесное понятие материи. Но, отбросив все материальное и сосредоточившись только на самой материи, мы можем получить лишь некое *не-сущее* в противоположность сущему, существующему. Но что же такое это не-сущее? Оно – ничто. Однако это не есть не-сущее в абсолютном смысле слова. Оно есть только то, что все время становится иным и иным, то есть является становлением всякого сущего. Чистое становление, взятое само по себе, не есть просто ничто. Оно есть самый принцип становления чего бы то ни было. А так как все на свете становится, то материя оказывается как бы некоторой "восприимчивой" сущего, как бы некоторой его "матерью", как бы его некоторым порождением, как бы некоторым превращением его из чистой идеи в реальную вещь. Вот это-то, первоматерия, и есть то предельное понятие материи, до которого Платон дошел в своем "Тимее" и которого раньше у него не было.

Не только эстетика Платона, но и вся его философия, весь его платонизм только тут и достигал своего завершения. Мир идей формулировать было гораздо легче, поскольку каждая вещь имеет свой смысл, а ничто не мешает нам все эти смыслы взять вместе как нечто целое. Гораздо труднее было формулировать чистую материю. Она ведь с точки зрения последовательного объективного идеализма в своей подлинной сущности есть нечто несущее, а это не-сущее вообще мыслится с трудом и легко сбивается на то, что не существует фактически. О платоновской первоматерии никак нельзя сказать, что она фактически не существует. Правда, о ней нельзя сказать также и того, что она фактически существует. Для того чтобы она

существовала, нужны идеи; и тогда ее фактическое существование будет заключаться в становлении этих идей, то есть в их большей или меньшей данности вместо их абсолютного существования. Другими словами, именно благодаря предельному понятию материи идея только и может превратиться в вещь, которая, как это очевидно, и есть не что иное, как диалектический синтез чистой идеи и чистой материи. А это для эстетики Платона имеет самое важное значение, потому что чем в вещи меньше материи, тем она для Платона прекраснее, и превращение ее в минимальное становление, то есть максимальная осуществленность идеи, есть для Платона небо, или космос, взятый в целом, то есть, с точки зрения философа, наивысшая красота.

Правда, как мы знаем из диалогов конструктивно-художественной ступени, идеи существуют и выше неба. Однако это – занебесная красота. Она выше всех красот мира, но не есть реальная и осуществленная красота. Осуществленная же красота, и притом максимальная, не существует без материи, но только материя здесь оказывается принципом предельно идеального становления, то есть движением небесного свода. Ясно, что только при помощи введения предельного понятия материи Платон смог философски формулировать свою наивысшую красоту, то есть максимально осуществленную, максимально предельную красоту, космос и небо. А до "Тимея" эта предельная платоновская красота была по преимуществу только интуицией, и никакой самый сильный платоновский объективный идеализм не мог обосновать его философски. Итак, "Тимей" является, пожалуй, наиболее продуманной эстетикой в философии Платона.

- **д)** Необходимо заметить, что платоновская первоматерия, то есть не-сущее, будучи сплошным становлением, есть первое яркое в истории науки учение о *бесконечно малых* 137. И, следовательно, последняя концепция красоты у Платона создается при помощи метода бесконечно малых. Ведь бесконечно малая величина есть та, которая может стать менее любой заданной величины, как бы она мала ни была. Но как раз это самое и характерно для платоновской первоматерии, которая может стать чем-нибудь только в том случае, если имеется какая-нибудь осмысленная величина. Тогда она погружает эту последнюю в незаметное и сплошное становление, то есть в непрерывное уменьшение или увеличение, когда отдельные моменты этого увеличения или уменьшения как угодно близки один к другому. Если же нет такой определенной величины, то нет и никакого ее постепенного увеличения или уменьшения, то есть нет принципа ее становления, а следовательно, и нет платоновской первоматерии. Идея бесконечно малого, вообще говоря, присуща всей античной философии, поскольку вся она основана на теории бесконечного становления. Но нигде эта идея не дана с такой логической ясностью и с такой безусловной необходимостью, как в платоновском "Тимее". Правда, еще более кристальное и систематически выработанное понятие бесконечно малого мы имеем у Платона в его специальном трактате о материи (II 4). Однако весь неоплатонизм вообще нужно считать последней наиболее систематической и окончательной разработкой всех основных понятий античной философии. Что касается Платона, то уже и приведенного у нас выше места из "Тимея" вполне достаточно для осознания нами огромной роли теории бесконечно малых и для всей философии Платона и для его эстетики. Достаточно уже небольшого напряжения комментаторской мысли, чтобы понять потенциальное наличие здесь категорий *дифференциала* и *интеграла*.

Если, с точки зрения объективного идеализма Платона, вещь есть функция идеи, то, применив здесь принцип бесконечно малых, мы сразу же получаем бесконечно малое изменение как идеи, так и зависящей от нее вещи. Обозначив идею через "x", а вещь, функцией которой она является, через "y", мы можем записать это математически при помощи выражения: $y = f(x)$

Вводя свою концепцию бесконечного становления, Платон требует от нас признать, что и аргумент "x" непрерывно возрастает, или, точнее сказать, становится, и в связи с этим функция "y" тоже непрерывно возрастает, или становится. Кроме того, как мы это хорошо знаем, Платон везде пользуется предельными переходами, и потому бесконечное возрастание и аргумента и функции тоже мыслится им в виде предельно выраженных величин. Другими словами, одно из первых утверждений математического анализа, а именно, что Платон принимает в предельном виде, то есть dy и dx оба становятся для него дифференциалами, а их отношение f' – становится первой производной. Следовательно, $dy = f' \cdot dx$, что, на языке Платона, можно прочесть так: дифференциал есть произведение от дифференциала аргумента, или дифференциала идеи и первой производной. А для определения дифференциала соответствующего аргумента мы получаем: то есть, на платоновском языке, это значит: дифференциал идеи есть дифференциал вещи, деленный на первую производную.

Остается только отдать себе отчет в том, что такое эта производная, если понимать ее в смысле платоновского "Тимея". Будучи пределом отношения dy к dx при dx , стремящемся к нулю, эта производная, очевидно, указывает на степень зависимости становления вещи от становления идеи, когда эта степень зависимости берется не в своих отдельных проявлениях, но как предел всех возможных отношений между становлением идеи и становлением вещи. Отсюда ясно, что дифференциал вещи, с точки зрения Платона, есть не что иное, как произведение дифференциала идеи на степень зависимости изменения вещи с изменением идеи, но тогда сама вещь есть интеграл степени зависимости изменения вещи с изменением идеи, или, что то же самое, предел сумм дифференциалов вещи.

Все это можно сказать, исходя из основного принципа объективного идеализма, который понимает вещь как функцию идеи. Однако мы знаем, что в отношении по крайней мере содержания античных идей и вещей Платон скорее судит об этих идеях по вещам, чем о вещах по их идеям. Античная материалистическая тенденция при любом развитии объективного идеализма все же никогда не могла расстаться с вещами и была склонна самые идеи принимать как предел становления вещей. В таком случае данное нами сейчас определение дифференциала вещи и самой вещи можно применить также и к идее и говорить как о дифференциале идеи, так и об идее как об известного рода интеграле. Данные сейчас нами формулы можно будет переписать так. Дифференциал идеи есть произведение дифференциала вещи на степень зависимости изменения идеи с изменением вещи, а что касается самой идеи, то она окажется интегралом

степени зависимости изменения идеи с изменением вещи, или, что то же самое, предел сумм дифференциалов идеи.

Это дифференциально-интегральное представление о красоте, диалектически демонстрированное в "Тимее", делает понятным еще один момент в эстетике Платона, который отнюдь не всегда выступает в системах эстетики и который только у некоторых представителей эстетики получает окончательно ясный вид. То, что красота со всеми прочими эстетическими модификациями является выражением – выражением внутренней жизни во внешней форме, это, кажется, понятно всем. Но если красота есть выражение, то можно ли сказать, что всякое выражение есть обязательно красота? Этого, конечно, сказать нельзя. Но тогда что же нужно прибавить к выражению, чтобы оно стало красотой? Это выражение необходимо взять в таком виде, чтобы оно имело самодовлеющее значение, чтобы мы могли любоваться на него независимо от всего прочего. Однако этот принцип самодовления сам по себе логически не очень ясен. Он становится ясным с того момента, когда мы это выражение начинаем мыслить в его *пределе*, или, как говорит Платон, когда изображаемое, то есть сама модель выражения, мыслится чем-то "самотождественным" и "вечным". Выражение может иметь своим предметом какую угодно становящуюся вещь. Но пока здесь мы будем иметь в виду только чистое становление, то есть все время будем скользить от одного момента вещи к другому ее моменту, то до тех пор никакого феномена красоты у нас возникнуть не может. Только в том случае, когда мы все становление вещи взяли как целое, то есть взяли это становление в его пределе, только тогда при созерцании данной становящейся вещи мы уже не переходим ни к чему другому, а остаемся в пределах самой же вещи, и только тогда ее становление не мешает нам любоваться на становящуюся вещь как на нечто цельное и самодовлеющее. Следовательно, *инфинитезимальные методы* эстетики, применяемые Платоном в "Тимее" и оперирующие с предельными переходами, впервые только и делают возможным понимать эстетику как науку о выражении и само это выражение понимать как эстетическое, и, в частности, как красоту. Здесь мы лишний раз получаем доказательство того, насколько платоновская эстетика богата своими научно-философскими возможностями и насколько сам Платон пренебрегал доводить эти последние до окончательной систематики.

- **е)** Что касается "Крития", либо незаконченного самим Платоном, либо утерянного впоследствии в своей значительной части, то он непосредственно примыкает к "Тимею", хотя уже почти не содержит никаких космологических элементов. Это – идеализация древних Афин под именем острова Атлантиды, погибшего в дальнейшем, по мнению Платона, в результате землетрясения. К эстетике Платона этот диалог имеет прямое отношение, поскольку он изображает в идеальном виде население острова, всю его общественность, царей, изысканное градостроение, каналы внутри города, идеальных стражей и идеальных земледельцев и ремесленников. Весь город блещит роскошными строениями и украшениями, везде тут блещут драгоценные металлы, камни, везде тут земля отличается небывалым плодородием, везде обилие, довольство и богатство, везде тут царствуют разум и справедливость. Это – идеальная человеческая жизнь, построенная по всем правилам платоновской эстетики. Причем Платон тут и сам постоянно напоминает нам о красоте и прекрасных предметах.

Если начать снизу, то, по Платону, прекрасны здесь прежде всего земледельцы, обладатели превосходной земли (111 е). Стражи, служа своим согражданам, а для прочих эллинов являясь вождями, славятся "красотой тела и различными душевными добродетелями" (112 е). Основателем главного города на этом острове был Атлас, который был ни больше ни меньше как сыном самого Посейдона (114 а). Его потомки тоже были самыми лучшими людьми (114 d). Воинское сословие не имело частной собственности, а питалось тем же, чем и все граждане (110 с, 112 b). Наконец, и сами боги были образцом справедливости и разделили между собой всю землю согласно строжайшим правилам справедливости (109 b, 113 bc). Равнина, простиравшаяся по всему острову, была "прекраснейшей из всех равнин" (113 с). Дары земли острова Атлантиды были всегда прекрасны и обильны (115 ab). Деревья в роще Посейдона были "необычайной красоты" (117 b). Горы, окружавшие остров, тоже славились тем, что "превосходили все существующие и числом, и величиной, и красотой" (118 b). Царский дворец в главном городе был отделан так, "что величием и красотой работ поражал он зрение" (115 d). Всюду были драгоценные металлы и камни, золотые статуи. Храм Посейдона с наружной стороны был покрыт серебром, потолок же в нем был из слоновой кости (116 b-e). Судьи не только судили других, но и судили самих себя. Они, "облекшись, по возможности, в самую прекрасную темно-голубую одежду, среди ночи по погашении в капище всех огней, садились на земле перед пламенем клятвенной жертвы и творили суд, либо были судимы" (120 b).

- Об Атлантиде Платона и об Атлантиде вообще высказывалось много разного рода фантастических предположений, иной раз не без опоры на научные данные. Входить во всю эту литературу, посвященную Атлантиде, конечно, не может являться нашей задачей. Однако если ограничиться рамками платоновской эстетики, то диалог этот имеет для нас отнюдь не безразличное значение. Во всяком случае, он – образец той красоты, которую признавал Платон и которая является продолжением космологических мотивов "Государства" и "Тимея".

Однако вопрос об Атлантиде Платона, даже только и с эстетической точки зрения, отнюдь не такой простой. Дело в том, что идеальность Атлантиды, как она в этом диалоге ни превозносится, все же не абсолютна. Именно в конце диалога заходит речь о порче и разложении нравов Атлантиды, по поводу чего сам Зевс обращается с речью к богам (121 bc). Но как раз на этом месте прерывается дошедшая до нас часть "Крития"; и остается неизвестным, о чем Зевс говорил богам, как они на это реагировали и что произошло в дальнейшем со всем обществом этой Атлантиды. Поэтому всякие фантастические измышления о платоновской Атлантиде должны прекращаться на самом интересном месте и потому всегда оказываются не очень осмысленными. Однако значение этого диалога для эстетики Платона, несомненно, большое.

10. Конструктивно-подзаконная ступень

Остается последняя ступень эстетики Платона, именно та, которая построена в "Законах" и в "Послезаконии".

- **а)** Относительно "Законов", кажется, можно довольно точно говорить о хронологии. Дело в том, что Платон в течение нескольких десятилетий своей жизни питал разного рода иллюзии относительно устройства своего идеального государства в Южной Италии, или в так называемой "Великой Греции", где играл большую роль его ученик Дион, оказывавший некоторое влияние на тамошних правителей. Но и первая поездка Платона в Сицилию (в начале 80-х годов), и его вторая поездка туда же (в 366 г.), и его третья поездка (в 361-360 гг.) не только не увенчались никаким успехом, но даже оказались угрозой для самой жизни Платона.

Насколько мудрый и наивный Платон все же до последнего времени верил в реализацию своего идеального государства, видно из его слов в "Законах" (IV 709 e) о тиране "молодом, памятьливом, способном к учению, мужественном и от природы величественном"; только такой тиран, по мнению Платона, и может создать условия для идеального и справедливого государства. Тут явно намек на Дионисия II, на которого Платон возлагал надежды после смерти Дионисия I в 367 году. В другом месте "Законов" (III 691 c, 692 b) Платон прямо говорит о тех молодых и безответственных душах, которые, получив огромную власть, ссорятся со своими близкими и водворяют смуту в своем государстве. Это, несомненно, намеки на Дионисия II. Другими словами, Платон начал писать свои "Законы" еще в 60-е годы, хотя такое огромное произведение потребовало большого времени для своего создания и потому, вероятнее всего, писалось в 50-е и 40-е годы, то есть в течение последних лет жизни Платона.

- **б)** Что же касается "Послезакония", то мнения относительно его подлинности колебались и в древние времена и в настоящее время. Но основной аргумент противников авторства Платона "Послезакония", а именно новизна его темы в сравнении с "Законами", звучит довольно слабо, что заставило таких знатоков, как Цицерон и Плутарх, приписывать авторство диалога все-таки самому же Платону. Правда, не исключается возможность авторства и ученика Сократа Филиппа Опунтского, того товарища и поклонника Платона, который, по Диогену Лаэртию (III 37, 25), редактировал сочинения Платона и написал этот диалог "Послезаконие". С точки зрения исторической этот вопрос имеет мало значения. Воспитательные взгляды, которые здесь проводятся и которые кончаются астрономией, вполне соответствуют тому, что сам Платон говорит в своих "Законах" (VII 818 b, XII 966 b). Проводимое в этом диалоге учение о числах – вполне платоновское; и если действительно Филипп Опунтский написал этот маленький диалог, то сделал он это ради завершения воспитательной системы Платона, в которой как раз отсутствует обычное для него учение об идеях и числах.

Наконец, и самый язык "Послезакония" для тех, кто вчитывался в Платона, ровно ничем не отличается от языка и стиля самого Платона, и потому делается понятным, что в рукописях "Законов" это "Послезаконие" является последней, именно 13-й книгой. Мы тоже будем говорить об эстетике этих двух диалогов как о чем-то целом.

- **в)** Среди многих исследователей Платона установилась традиция рассматривать "Законы" как произведение старческого периода творчества Платона и потому несущего на себе следы творческого разложения. Что это огромное произведение действительно было написано в последние годы жизни Платона, это известно, но что в нем отразились черты какого-то упадка, связанного с возрастом Платона, это совершенно неверно. Наоборот (выше, на стр. 197 слл.), мы указывали, что многие проблемы платоновской философии впервые только в "Законах" предстают перед нами в систематическом виде. Кроме того, если говорить об историзме, то здесь мы вообще впервые получаем набросок всеобщей и греческой истории.

Тем не менее "Законы" не могут не производить странного впечатления. Но дело здесь не в возрасте Платона, а в том, что почти во всех своих диалогах он всегда занимался только общими идеями, общими принципами, общими законами бытия и жизни, ипотесами и вообще слишком принципиальными конструкциями. В значительной мере этим же самым занимается он и в "Законах". Однако вся новизна этого произведения заключается в том, что он впервые погружается в конкретную человеческую жизнь со всеми ее недостатками, нелепостями и неустройством.

В "Законах" Платон, кажется впервые в своей жизни, рассматривает то, что возникает в результате применения общих принципов, то, что находится под этими законами, всю эту, как мы сказали, подзаконную жизнь. Поэтому исследователи Платона и его читатели, которых сам же Платон приучил к слишком общим определениям и принципам, испытывают большое удивление при чтении "Законов", потому что кроме принципиальных законов, сила и действие которых здесь не только не преуменьшаются, но, скорее, даже преувеличиваются, чрезвычайное множество мы находим здесь реалистических черт, которые иных могут заставить говорить о разложении платоновского идеализма, а других, может быть, и совсем отказывать ему в этой обычной для него характеристике.

Приведем несколько примеров. Во всех прочих диалогах Платона рабство либо совсем не упоминается, либо даже целиком отрицается, что, казалось бы, и соответствует возвышенной идеалистической философии Платона. В "Законах" рабство утверждается целиком и полностью, и никакое возвышенное настроение философа не мешает ему вводить для рабов максимально жесткие узаконения.

В прочих диалогах Платона употребление вина либо совсем запрещалось, либо сопровождалось глубочайшими философскими рассуждениями, так что самый пьяный из участников "Пира", Алкивиад, дал самую возвышенную, какая только была когда-нибудь, характеристику Сократа. Что же касается "Законов", то пьянство здесь не только признается, но утверждается как необходимый художественный метод для людей старшего возраста (выше, стр. 214).

Во всех прочих диалогах Платон так или иначе базируется на своей теории идей, которая либо совсем прикрывает недостатки человеческой жизни, либо узаконивает их с применением возвышенных образов круговорота душ и тел. Напротив того, в "Законах" нет ни слова об идеях как об особом царстве возвышенной истины и правды, и даже сам термин "идея" мы нашли только один раз (выше, стр. 325), да и то не в чисто платоновском смысле.

В "Государстве" конструируется идеальная общественно-политическая жизнь, но все же остается огромное место для личного почина, для самостоятельной инициативы, для личных порывов к возвышенным и божественным идеалам. В противоположность этому в "Законах" вся человеческая жизнь настолько закована в кандалы, настолько обязана всегда и во что бы то ни стало радоваться и веселиться по поводу социально-политических законов, настолько отдельному человеку отказано в собственной духовной инициативе, что все население целиком, все общество, взятое в целом, весь государственный механизм, понимаемый без всякого исключения, должен целый день, хочешь не хочешь, только петь и плясать во славу железного законодательства, проводимого жесточайшим образом, при помощи преимущественно полицейской дубинки.

В "Пире" и в "Федре" Платон проповедовал весьма глубокое и весьма идеальное чувство любви; но в "Законах" теперь уже об этом нет ни одного слова. Зато общность жен и детей, прославляемая в "Государстве", в "Законах" крепчает еще больше.

Жениться и выходить замуж можно только по постановлению правительства; а выбирать кому и за кого — об этом не может быть и речи. Семьи вообще нет никакой. Всех новорожденных тотчас же отбирают в государство, так чтобы мать (а уж об отце и говорить нечего) никогда не знала своего ребенка даже в лицо, никогда и никак его не воспитывала, а воспитывают детей казенные чиновники. И вообще вопросы о приросте населения решаются в духе коннозаводства (что, впрочем, было уже и в "Государстве").

Никогда Платон не издевался над тем, что проделывают боги с людьми; а безнравственные мифы на эту тему он прямо запрещал. Теперь же, в "Законах", люди прямо объявляются игрушками в руках богов, так что боги здесь оказываются совершенно безответственными, а люди — униженно бесправными и бессмысленно безличными.

Никогда Платон не доходил в своих законодательных теориях до мелочной регламентации, оставляя, даже при всем своем ригоризме, большую свободу для разумно мыслящих людей.

В "Законах" же эта мелочная регламентация доведена до такой крайней степени, что люди оказываются здесь как бы заключенными в тюрьму, да еще должны непрерывно воспевать эту тюрьму и непрерывно изображать ее в своих плясках.

Никогда Платон не заговаривал о смертной казни как о вполне нормальной высшей мере наказания. В "Законах" же смертная казнь устанавливается не только в случае незаконных действий, но даже и в случае примитивного вольнодумства.

- г) Можно сказать, что в своих "Законах" Платон вовсе не перестал быть идеалистом, а, наоборот, именно *продумал свой идеализм до его логического конца*. Это вовсе не было отходом от прежних философских идеалов, наоборот, только теперь, на стадии "Законов", стало ясным, что это за идеализм и что это за возвышенные идеалы. Пока Платон не продумал свой идеализм до конца и пока проповедуемые им законы мыслились им без всего того ужаса, который с необходимостью возникает при подлинном их осуществлении, можно было сколько угодно видеть и понимать идеализм Платона в свете последующих социально-исторических формаций, появившихся на основе несравненно более высокой материальной и духовной культуры. Но если всерьез стоять на позиции общинно-родовой или рабовладельческой, то о каких же возвышенных духовных идеалах можно говорить? Формально идея, конечно, не есть материя; и материя не есть идея. Формально объективный идеализм действительно построен на примате идеи над материей. Формально идея есть, конечно, нечто чистое и возвышенное, а материя нечто грязное и низменное. Но если рассуждать не формально, а по существу, — что же такое сама-то идея, взятая в ее духовном содержании, и что такое идея, взятая как порождающая модель для самых обыкновенных вещей и людей? В таком случае платоновская идея явится чем-то безличным и бездушным, чем-то бессодержательным и пустым.

Так, впрочем, говорил и сам Платон в "Федре" и в "Пире", рисуя свой идеальный мир в максимально возвышенных красках. Ведь в "Федре" так и говорится, что идеи суть только отвлеченные понятия и добродетели, знание-в-себе, благоразумие-в-себе и т.д. В "Федоне" потусторонний мир, то есть земля, как она представлена на небе, действительно расцвечена всеми красками, которые только возможны, но личности нет и здесь, как ее нет и в "Пире" и в "Федре".

В платоновском потустороннем мире вообще нет никого, а есть только "что", "что-нибудь", и этим "чем-нибудь" являются в потустороннем мире не только люди, но и боги. Ведь правильно твердят учебники, что античные боги есть только обожествление сил природы. Но ведь если никуда не выходить за пределы "сил природы", то и мир идей тоже никогда не выйдет за пределы сил природы.

Идеи только определяют собою эти естественные силы, но ведь в этих естественных силах природы и общества так много зла и бесчеловечности, что платоновским богам приходится быть принципами именно этой бесчеловечности.

Но даже и при самой глубокой реабилитации платоновских богов, все равно и у Платона и во всем античном мире основной силой, превышающей даже и самих богов, является, как известно, *судьба*, о чем мы не раз говорили. Но ведь судьба есть уже полная беспринципность, полное оправдание всякой бесчеловечности, полное превознесение всего бездушного и безличного, всего жесточайшего и неумолимейшего. Вот тут и становится наглядно очевидным, что платоновский идеализм вырастает на общинно-родовой и рабовладельческой формациях и что ему чужда всякая интимная духовная жизнь, всякая теплота человеческих отношений, всякое понимание подлинного человеческого горя и подлинного

человеческого чувства. Нет, "Законы" вовсе не являются разложением платонической мысли. Наоборот, это античный платонизм, додуманый до своего логического конца.

- **д)** Нетрудно понять теперь и то, что такое платоновская *эстетика* на стадии "Законов". Формально она, как и все у Платона, основывается на непреложных законах, призывает человека к духовной активности, доказывает бессмертие души и прославляет вечных богов.

Фактически же она проповедует какого-то странного и страшного законодателя, которому вверяется абсолютная власть и который занимается главным образом карательными мероприятиями, как и жуткое "собрание", действующее в качестве карательного органа на основании доносов и без всякого применения состязательного принципа (X 908 a – 909 a), или как это законодательное "собрание", которое собирается каждое утро тоже до зари (XII 951 d – 952 c).

Самое новое и для поверхностных читателей Платона самое неожиданное – это проповедь *всеобщей пляски и пения* всего населения как результат его энтузиазма по причине абсолютно проводимого законодательства.

Другой основой эстетической концепции в "Законах" является учение о трех хороводах (выше, стр. 143) с пьяными стариками во главе. О других эстетических новостях в "Законах", во избежание повторения, мы сейчас не будем говорить, а отошлем читателя к нашим страницам о трех платоновских хороводах (выше, стр. 151 сл.).

- **е)** Теперь делается понятным также и то завершение "Законов", которое сделал либо сам Платон, либо его верный ученик Филипп Опунтский и которое действительно формулирует тот конечный смысл "Законов", который в самих "Законах" не дан в ясной форме.

Самое интересное в этом "Послезаконии" – это учение о высшем назначении человека, об его мудрости. В чем же эта мудрость здесь заключается?

Раньше 138 мы уже подробно рассматривали всю относящуюся сюда терминологию Платона. Вывод нашего исследования говорил не только об исключительно технически-практической направленности этой мудрости у Платона, но в своем последнем обобщении трактовал о платоновской мудрости как о чисто числовой структуре.

По Платону, мудр тот, кто знает арифметику, геометрию, стереометрию и астрономию. А эту числовую структуру человек только и может получить благодаря созерцанию вечного движения небесного свода. Сказать, что в этой мудрости есть что-нибудь внутреннее или духовное, а тем более личное, совершенно невозможно.

Наоборот, из всего живого и человеческого надо исключить все содержательное и оставить в нем только пустую и бессодержательную структуру. Вот этой мудростью вполне закономерно и заканчивает автор "Послезакония" трактат Платона "Законы".

Так оно и должно быть. Ведь раньше мы почти везде встречали эстетический предмет, его модификации и всю художественную действительность только в виде как раз определенным образом построенных числовых структур. Если бы в этой мудрости была хотя бы капля человеческой личности, хотя бы капля ее духовной жизни, хотя бы какой-нибудь ничтожный атом чисто человеческого горя и радости, этой постоянной жажды утвердить себя в вечности, во всем своем родном и вселенском окружении, то Платон не говорил бы о мудрости как только о числовой структуре, не строил бы свое государство на рабовладельческой основе и не напаивал бы стариков для их участия в художественной жизни, не заставлял бы петь и плясать в восторге от государства, построенного при помощи дубинок. Словом, так или иначе, но "Послезаконие" не только в общефилософском, но как раз именно в эстетическом смысле есть полное завершение всего того безобразия, которое сознательно устанавливается в "Законах" и которое бессознательно содержится в самых возвышенных произведениях Платона.

§10. Социально-историческое завершение

1. Тысячелетняя ошибка

- **а)** Философские конструкции Платона настолько удивляли всегда своей логической силой и своим возвышенным характером, что после античного язычества не было ни одной религии и не было ни одного вероучения, которое не старалось бы использовать логические, моральные и эстетические конструкции Платона. Мало того. После падения античного мира не было даже и ни одной философской системы идеализма, которая бы не старалась привлечь на свою сторону платоновскую философию в той или иной степени. И это для нас глубоко понятно. Ведь то, что вещь именно есть она сама, а не что-нибудь другое, то есть что она чем-нибудь отличается от всего другого и потому имеет свой собственный смысл, свою идею, это ведь так понятно, что не требует никаких доказательств. Ведь всякая вещь, не обладающая никакой своей идеей, просто не есть она сама, она никакими признаками не обладает, о ней нечего сказать, ч она просто не существует.

Вот эта порождающе-модельная функция идеи и пленяла всегда философов, так что даже и Кант, этот субъективный идеалист, все же мыслил завершенность знания только в виде регулятивных идей, пусть субъективных, но зато все-таки логически необходимых.

Даже самый оголтелый позитивист, если вы станете упрекать его в безыдейности, тотчас же становится платоником и начинает доказывать, что идеи у него есть, что эти идеи не просто субъективны, что этим

идеям он подчиняется и служит и что они осмысливают всю его жизнь, всю его борьбу и все его существование.

- **б)** Вот это обстоятельство, а именно аксиоматическая очевидность перехода от материальных вещей к идеям, и превратило весь платонизм в такую общечеловеческую догму, что критиковать ее всегда могли только весьма смелые и героические умы.

А это обстоятельство в свою очередь привело к полному игнорированию конкретного содержания платоновской философии и платоновской эстетики. Перейдя от вещи к ее идее, можно было строить любую систему идеализма и материализма, чем и занималась вся история философии. Однако не сделать этого первичного и вполне аксиоматического перехода по указанной выше причине никак было нельзя, поскольку после такого перехода от бессмысленно-текучего материального к осмысленно-устойчиво данным идеям только и могла начинаться философская мысль и философская эстетика.

Платон блестяще владел методами такого перехода, почему его основной конструктивно-логический принцип и оставался всегда таким непобедимым.

Платоновская эстетика расценивалась всегда чрезвычайно возвышенно, именно в духе тех идей, которые нужны были для социально-исторических формаций, последовавших за Платоном, как правило, гораздо более содержательных, более развитых и духовно более значительных. Выставляя на первый план возвышенный характер платоновских конструкций, мыслители Средневековья, Возрождения и Нового времени большей частью игнорировали содержательную, не формально-конструктивную, но чисто качественную сторону платоновской идеи. Забывалось, что под Платоном, как и под всяким другим античным мыслителем, лежит античная мифология со своими постоянными аморальными и безнравственными фигурами; или если не мифология, то, во всяком случае, сама же античная жизнь и сама же эта античная классика, представлявшаяся тоже в чертах излишне возвышенных и всегда лакированных.

Плохо сознавалось то обстоятельство, что хотя и в греческом искусстве и в греческой жизни было много прекрасного, простого, спокойного и возвышенного, все же это не был земной рай и что и тут было много условного, аморального и даже бесчеловечного.

Создалось многовековое представление об античной красоте, как о чем-то действительно абсолютно прекрасном. Искавшие опоры в земле возрожденцы, конечно, расписывали античную красоту в самом высоком духе. Винкельман, Гёте, Шиллер и Гегель постарались обосновать эту античную красоту глубокими философско-эстетическими доводами; и, несмотря на весьма основательные критические доводы Я. Буркхардта 139 в последней трети XIX века, представление это царит вплоть до настоящего времени. Известный филолог В. Отто 140 в специальной книге о греческих богах возвысил их до степени высшей морали. Тем не менее времена исторических лакировок уже давно прошли; и на греческую классику необходимо смотреть вполне реалистически.

Надо, однако, делать это так, чтобы та подлинная красота, которая выражена в греческом искусстве и у Платона, не была принижена или совсем отменена. Эта великая красота нашла для себя постоянное место в истории, и Платон обосновал ее при помощи достаточно глубоких аргументов. Именно в платонизме есть своя конструктивная сторона, которая действительно может говорить только о чистых идеях и о чистейшем их воплощении. Мы и начали главу об основном характере платоновской эстетики теми возвышенными тезисами, которые обоснованы в ней социально-исторически и которые выражают ее вечную ценность. Эти тезисы следующие:

Красота есть свет.

Красота есть любовь.

Красота есть пластическая фигурность.

Красота есть символ.

Красота есть вечная жизнь.

Красота есть порождающая модель, адекватно воплощенная в том, что она моделирует.

Красота есть закон.

- **в)** Однако платоновская эстетика состоит не только из эстетических принципов. Она, как мы сказали, представлена еще и *качественно, содержательно, реально-исторически*. И вот здесь-то как раз и выясняется, что указанные принципиальные тезисы, хотя они и совершенно правильны, все же недостаточны. Еще надо посмотреть, как они воплощаются. Тогда-то и выяснится подлинно качественное, а не принципиальное содержание платоновской эстетики.

И тут мы увидели, что отношение между идеей и материей у Платона отличается и драматическим характером, и танцевальными приемами, и методами игры, и вообще всеми вещественными свойствами, с которыми реальный человек имеет дело в реальной и материальной обстановке. Оказалось, что платоновская красота, с точки зрения своего содержания, обладает вполне земными и телесными свойствами и что платоновская идея вовсе не уничтожает ничего земного, а только его реформирует и подчищает.

Платон в "Законах", например, признает рабство. Платон не только всячески восхваляет свое законодательство, но старается внедрить его в людей максимально гуманными мерами; тем не менее закон для Платона есть какой-то абсолютный повелитель, и непослушание ему ведет к смертной казни. Платон признает весьма возвышенную любовь и не сочувствует гомосексуализму, тем не менее настоящая любовь у него – это только любовь мужчины к мужчине, пусть высокая и очень нравственная, но все-таки где же тут женщина?

О женщине нет ни слова, и женщина для него – едва ли полноценный человек. Женщин назначает для брака с мужчинами только правительство и только исходя из биологических качеств тех и других. При таком бездушном и

безличном, вполне коннозаводческом подходе нет никакой семьи, родители и дети не имеют даже права знать друг друга. И все такого рода представления обосновываются у Платона идеально, идеалистически.

Другими словами, уже в самом учении Платона об идеях заложены все эти земные уродства, которые Платон иной раз сглаживает, а иной раз даже и старается глубочайшим образом обосновать.

Поэтому не удивительно, что возвышенный характер платоновской эстетики, зависящий от ее высокой конструктивности и тонкого формализма, связан с весьма низменным характером тогдашней действительности, включая всякую преступность и уродства.

Сам Платон очень хочет, чтобы его идея воплотилась во всей своей конструктивной чистоте; и, пока он говорит о чистых конструкциях, возвышенный характер его идеализма остается почти незапятнанным. Но Платон был к тому же еще и мыслителем достаточно реалистическим и потому не мог оставаться на уровне только одних принципов и конструкций.

А этот реализм, несколько не снижая возвышенной конструктивности его идеи, часто заполнял эту последнюю весьма натуралистическим содержанием.

Мы не будем стоять на позициях тысячелетней ошибки, основанной на признании только одних отвлеченных принципов и только одних конструктивных методов платоновской эстетики. Мы хотим понять ее на основе максимально-исторического реализма. Но тогда придется расстаться также с традиционной лакировкой греческой классики.

2. Греческая классика V-IV вв. до н.э.

Было бы весьма нетрудной задачей наводнить наше изложение греческой классики многочисленными сведениями и цитатами из бесчисленных профессиональных историков Греции. Этого мы делать не будем.

Мы приведем высказывания одного автора, который кроме знания источников имел еще живые глаза и не был загипнотизирован художественными и философскими красотами периода греческой классики. Этот автор – Н.Г.Чернышевский.

- **а) Н.Г.Чернышевский** писал: "Берем тот период жизни греческого народа, который составил славу греков. Он начинается около эпохи марафонского сражения и кончается около времени херонейской битвы. В этот период важнейшими греческими государствами были спартанское, афинское, сиракузское. Очень большую важность имели также коринфское и агригентское. Не должно забывать и того, что самой обширной областью коренной греческой страны была Фессалия. [...] Спартанцы были народ, жертвовавший потребностям военной гимнастики и дисциплины всеми другими заботами или влечениями. С той поры, как начинаются точные известия о спартанцах, мы видим, что эти воины, принужденные жить у себя дома скудно и сурово, как в лагере, предаются оргиям, лишь вырвутся на свободу. Павзаний, победитель при Платее, первый спартанец, о жизни которого мы имеем точные сведения, уже был таков. Оставшись на воле в Византии, он стал жить, как персидский сатрап, и до того увлекся жадой роскошного разврата, что хотел отдать Грецию под господство персидского царя для получения сатрапского владычества над ней в должности персидского наместника. Менее знамениты нам гармосты Лизандра. Они держали себя тоже, как персидские сатрапы. Каких художников, поэтов или ученых произвела Спарта? – никаких; если бывали в Спарте хорошие музыканты, то они были приезжие. Фиванцы были обжоры и пьяницы, по уверению всех историков, и были лишены живого ума. Пьяные обжоры, они погрязали в тупой умственной и нравственной апатии. Фессалийцы были грубые пьяницы и развратники, презиравшие всякую умственную деятельность. Сиракузанцы и агригентцы не знали воздержанности ни в чем; мудрая греческая умеренность в наслаждениях была неведома им; потому они подверглись участи сибаритов, так говорят историки; коринфян они называют развратниками, подобно азиатцам. К кому же из греков применяется характеристика всего греческого народа? Только к афинянам. Да и то лишь к афинянам двух поколений, которые жили между марафонской битвой и началом пелопоннесской войны. В эту войну афиняне были уж испорченный народ, говорят нам историки, а до марафонской битвы они еще не проявляли тех качеств, какими прославились во времена Перикла. Мы видим, что вместо характеристики греческого народа нам дается характеристика афинян во времена Перикла. Характеристика греческого народа, повторяемая большинством историков, составлена небрежно. Но она хороша, по крайней мере, тем, что не внушена дурными тенденциями" 141 . Таким образом, только какие-нибудь полстолетия между греко-персидскими войнами и пелопоннесской войной могут считаться расцветом греческой классики. Однако этот расцвет проходил под эгидой Перикла, готовившего междоусобную войну и захватнические планы в отношении всей Греции и особенно в отношении Спарты. Результатом этого хваленного расцвета греческой классики была Пелопоннесская война 431-404 годов, поражающая своими нелепостями и беспринципной дракой, а кроме того, и приведшая всю Грецию со всей ее классикой к полной гибели.

- б) Вот что пишет об этом советский писатель Борис Агапов.

"И правда, тоже был не сахар этот "золотой век".

Двадцать восемь лет из пятидесяти ушло на войны: на окончание чудовищной греко-персидской и на всю Пелопоннесскую, длившуюся двадцать семь лет!

Последняя, когда глядишь на нее издали, из двадцатого века, кажется совершенно нелепой. Почти три десятилетия горели города, гибли люди, тонули суда, рыдали женщины, звериной ненавистью пылали сердца... Народ наскоро увязывал барахлишко и, гоня перед собой скотину, бежал в убежище, под защиту крепостных стен...

Ловкачи, интриганы, авантюристы подкупали оракулов, плели дипломатические козни, тайно шныряли к персам договариваться об измене, нелепейшая болтовня трещала над Грецией, как трещало пламя пожаров. Зловонный дым лжи застилал горизонт...

И все это происходило внутри одного народа, говорившего на одном языке, поклонявшегося одним богам, жившего на небольшом пространстве, в благодатном климате, на берегах удобного для плавания моря. Народ этот блистал талантами, трудолюбием, отвагой, был полон инициативы и любви к родине.

Непонятно!

Мне, как и читателям, известны исторические объяснения этой свары племен, но я уверенно повторяю сказанное слово:

Непонятно!

Речь идет не о причинах, не о мотивах, а о том, что умнейшие люди не могли найти способ действий над этими причинами, над мелочью этих причин и поводов, нечто выше их. Люди не хотели или не умели использовать Большой разум, который неминуемо должен был бы привести к простейшему, но столь же несомненному выводу, что свара обходится дороже, чем мир, и, главное, она не приводит ни к каким иным последствиям, кроме горя, нищеты и новой свары.

Я открываю Фукидиду. Искать ничего не нужно. Просто ткнуть пальцем и прочесть. Вот, например, такое: "В ту же летнюю кампанию лакедемоняне (т.е. спартанцы. — Б.А.) и союзники их с сотней кораблей пошли войной на остров Закинф... Жители его, колонисты пелопоннесских ахейян, состояли в союзе с афинянами. Лакедемоняне отправились на кораблях тысяча гопплитов... Сошедши с кораблей, они опустошили большую часть острова и, так как закинфяне не покорились, отплыли обратно...". Ну и что?

Приплыли, опустошили и отплыли. Все. Ничего более. Вся двадцатисемилетняя драка состоит, в сущности, из подобных уголовных хулиганств, которые в "лучшем" случае перекачивали некоторую часть наработанных благ из одного племени в другое племя путем убивания людей. Остальная часть благ неизбежно уничтожалась в процессе убивания.

Чепуха? Абсолютная. И срам, как называл войну Иван Петрович Павлов.

Но сколько всяких словес было наболтано под эту мерзость, пока истекали кровью бойцы на поле боя и мучились голодом их семьи в тылу. Лишь иногда главная и вполне жалкая правда проступала наружу. Например, когда Архидам, царь спартанский, несколько замешкался с походом против Афин, это вызвало недовольство в его окружении. "И в самом деле, — пишет Фукидид, — за это время афиняне со своим имуществом переселились в город, пелопоннессцы же предполагали, что быстрым натиском можно было бы захватить все это еще за городом..." "Это" было перетащено в крепость, и грабеж не удался.

Как было в обычае, чтобы придать пристойность мерзким делам, обращались к помощи слов. Этот инструмент служил для охмурения широких масс безотказно. Недаром античное красноречие изучалось в школах не только средних веков, но и Нового времени.

Вот один из многочисленных случаев, который должен был бы войти в подлинно объективную историю дипломатии для назидания потомкам.

Пелопоннессцы не очень были готовы к войне, но решили воевать. Пока шла подготовка, они, как пишет Фукидид, "отправляли к афинянам посольства с жалобами, чтобы в случае отказа в чем-либо иметь возможно более основательный предлог к войне...". И вот какой фортель они выкинули.

Канцеляристы иностранных дел подняли из архивов ту самую "смуту Килона", во время которой, как помнит читатель, осажденные мятежники думали спастись, держась за канат, привязанный к статуе Афины, в Эрехтейоне. Это происходило задолго до пелопоннесской войны. Но давность не смущала дипломатов: они были уверены, что и забытая смута сгодится, если подойти к ней квалифицированно. Спартанский МИД направил ноту правительству Перикла.

В ноте было написано, что пора наконец восстановить поруганную честь богини и изгнать из Афин потомков тех святотатцев, которые решились уничтожить людей, моливших о милости возле изображения Афины.

В чем же был главный секрет ноты?

"На самом деле, — пишет Фукидид, — они знали, что со стороны матери причастен к преступлению и Перикл...". А Перикл был премьер-министр Афин, весьма умело готовивший сопротивление в предстоящей войне. Ход был рассчитан просто: если бы афиняне изгнали Перикла, спартанцы избавились бы от сильнейшего противника, а если бы афиняне отказались, у спартанцев появился бы красивый, как им казалось, повод к войне: вступить за честь Афины Паллады.

Канцелярии иностранных дел и дипломатические круги Афин, не будь дураки, тотчас сообразили, что делать. Референты аттического МИДа извлекли подходящий случай и состряпали ответ по высшим требованиям дипломатической конфликтологии. Жил когда-то в Спарте Павсаний. Он не устраивал смуты, как Килон, поскольку сам был царь. Он завел шашни с персами. Его разоблачили и приехали арестовать. Он кинулся в храм Афины. Чтобы не совершать убийства в храме, его замуровали, и он умер с голоду. Однако все-таки это было оскорблением божества, и вот теперь афиняне в ответной ноте вступаются за поруганную в Спарте честь Афины. Афинская нота была шикарна тем, что являлась полностью симметричной ноте спартанского МИДа.

Так шел этот турнир на нотах, пока стороны готовили убойный струмент и собирали монету для драки.

Вероятно, вожди и тех и других отлично понимали, чего стоит вся их болтология, но она годилась для оттяжки сроков и для накачивания ненависти в народах.

И тем более оказывается непостижимой тайна расцвета афинской культуры в эту эпоху. Можно только предположить, что связь между событиями и культурой всегда слишком сложна, чтобы стать наглядной" 142 .

- **в)** Если приводимые нами два автора говорят по преимуществу о V веке до н.э., то для тех читателей, которые не имеют в виду специализироваться на истории греческой культуры, а только хотят иметь культурно-исторический фон для понимания платоновской эстетики, то есть уже для философии IV века, мы бы могли рекомендовать познакомиться с работой швейцарского историка А. Боннара 143 . История культуры этого печального первого полстолетия, от конца пелопоннесской войны до смерти Платона, история, которая тоже обычно трактуется как период расцвета, представляет собою картину ужасающего разложения греческих городов, постепенно шедших от независимого существования к тому типу рабства, который хуже всякого экономического рабства, а именно к духовному омертвлению, к прогрессирующей неспособности справляться со своими собственными делами и непрерывно шедших к подчинению македонской монархии и к подчинению уже навсегда. Этот период нарастающего культурного разложения можно прекрасно наблюдать по драмам Еврипида, по знаменитому историку Фукидиду и по деятельности и гибели знаменитого Демосфена. После внимательного изучения истории культуры IV-III веков в Греции едва ли в настоящее время возможна какая-нибудь идеализация всего этого века греческой классики и едва ли у честного историка хватит духа продолжать лакировать эту классику в духе Винкельмана или Гегеля.

3. Диалектическая структура классики

Только при самом серьезном учете злого и хаотического разноречия, царящего в период классики, можно овладеть более или менее достаточным ее пониманием, более или менее определенной ее структурой. Этот социально-политический разноречивый возможен был только благодаря тому, что в его глубине крылись некоторого рода устойчивые структуры, поскольку и вообще о хаосе и разноречии можно говорить только в том случае, если имеется представление, о какой-нибудь уже нехаотической гармонии 144 . Эта гармония достаточно обнаруживает себя в греческом искусстве периода классики. Нужно, однако, определенным образом синтезировать эту классическую гармонию с изображенной у нас выше классической дисгармонией. Только диалектическое объединение этих двух категорий может спасти для нас эту острейшую необходимость понимать классику в целом. Древнегреческая классика не есть винкельмановская классика, но она есть единство и борьба противоположностей, когда социально-политический и художественный разноречивый, или эстетическая дисгармония, тоже получает свое место, не меньше, чем гармония. Чтобы приблизить читателя к этому пониманию диалектической структуры классической эстетики, а в том числе и эстетики Платона, мы хотели бы обратить внимание на одну важную работу современного французского исследователя, против которого, правда, можно во многом возражать, но который все же дает пусть не окончательный, но хотя бы приблизительный анализ этой диалектической структуры древнегреческой классики. Исследователь этот – Р. Шерер 145 .

Р. Шерер в своем изображении человека классического периода Греции следует методам новейшей филологии, включая также и историю философии. Он не перечисляет признаков изучаемого им предмета формалистически, как это делали старые филологи, но везде стремится уловить его структурную сторону, откуда и выясняется близость того, что раньше называли литературой и философией, к эстетике. В книге равномерно представлены не только поэты и писатели Древней Греции, но также философы и историки. Из литературы им приводятся и анализируются наиболее известные факты, причем здесь нет погони за приведением решительно всех фактов, которые иллюстрировали бы данный тезис, но выбираются примеры наиболее яркие, наиболее показательные и известные каждому еще по школе. Ведь тут на первом плане Ахилл, Агамемнон, Аякс, Эдип, Антигона, Ифигения, Геракл и пр. Р. Шереру хочется уловить общую всем этим мифологическим и литературным героям структуру развития их личности, и эти же самые структуры автор хочет уловить и в философских построениях тогдашнего времени и в суждениях историков. Эта структурная схема Р. Шерера сводится к следующему.

Вначале грек исходит из состояния полной недифференцированности, бесформенности и неосознанности. Так, Гесиод в своей "Теогонии" исходит из хаоса, философы тоже исходили из первоначального хаотического состояния вещей; мифологические и литературные герои тоже имеют сначала состояние вне всякой сложной проблематики, развернуть которую им предстоит в дальнейшем. Этот простой и недифференцированный момент тотчас же дифференцируется, но дифференциация эта происходит не сразу.

Вначале выделяется только два элемента, друг другу противоположные, друг друга не понимающие; каждый из них стремится только утвердить себя одного и уничтожить другого. Возникает борьба всех против всех, возникает знаменитая греческая *hybris* ("наглость", "дерзание"). Это одинаково и в Ахилле Гомера, и в Эдипе Софокла, и в "беспредельном" Анаксимандра, и в "войне" Гераклита, и в учении Эмпедокла о космических любви и ненависти, и в "вихре" атомистов.

Но этим дело не кончается. Две противоположности, выделившиеся из бесформенности, нуждаются в некоей третьей силе, чтобы сохранить себя. Этой силой являются боги. На многочисленных литературных примерах автор показывает всю конкретность этого вмешательства свыше, которое он называет нормой.

Норма может быть принята отдельными изолированными индивидуалистами, и тогда эти последние получают примирение и сохранение. С этой нормой отдельная индивидуальность может бороться, и тогда индивидуальность гибнет. Норма также может нисходить свыше ради сохранения и укрепления изолированной индивидуальности, а может и ради ее наказания или истребления. Кроме того, человек, который обращается к тому или иному богу и исполняет его повеления, еще должен считаться с волей других богов, которая этому противоречит. Есть, однако, высшее начало, в котором сходятся и все боги, и весь космос, и все люди, так что бытие есть некоторого рода пирамида, на вершине которой сходятся все противоположности, — чем дальше от вершины вниз, тем эти противоположности становятся напряженнее. Иерархическое строение бытия поэтому является абсолютно обязательным.

Но последняя структура внутреннего человека заключается еще не в этом. Она заключается в той *человеческой или космической ситуации*, когда указанные выше два враждующие элемента *уравновешиваются*, познавая свою односторонность, а свыше нисходит абсолютное веление, не то относительное и условное примирение, которое является окончательным и которое примиряет враждующие стороны, сохраняя их самих, хотя и устраняя осознающуюся ими же самими односторонность. Так при равенстве голосов членов Ареопага, где происходит суд над Орестом у Эсхила, верх берет голос председательствующей в Ареопаге Афины Паллады, подаваемый в защиту Ореста; обе враждовавшие стороны на суде при этом примиряются. Это и есть, по Шереру, подлинная структура человеческой души и космоса в классические времена Греции. Она является подлинной нормой человеческого поведения и настроения. Она рождает героев, когда она целиком осуществляется в человеке и когда человек внутри самого себя только ею одною и определяется. Она рождает слабых, падших и злодеев, когда человек от нее отклоняется и хочет обходиться без нее. Это для Шерера и является основной структурой внутренней жизни грека периода классики (имеются разные варианты этой структуры).

В трех отношениях исследование Шерера прямым образом связано с историей античной эстетики.

Во-первых, в смутную область человеческой психики, которая обычно рассматривается только с точки зрения отдельных ее способностей, он вносит понятие *структуры*, то есть распределяет способности человеческой души в виде определенного рода симметрии.

Во-вторых, эта симметрия, как и нужно ожидать от эстетической категории, далеко выходит за пределы вообще литературы, но охватывает собою, в частности, также и поэзию, философию и историю.

В-третьих, ось этой симметрии нисходит свыше, из области, которая по силе своей превосходит даже отдельных богов и которая, следовательно, имеет космическое происхождение.

Таким образом, классический человек, по Шереру, определяется космической симметрией; а отклонения от этой симметрии только подтверждают то, что эта космическая симметрия является критерием для оценки человеческих поступков, подобно тому как она с самого начала являлась критерием и для опознания космических закономерностей.

Все это диалектическое учение о структуре греческой классики блестящим образом подтверждается платоновскими материалами.

Трагическое раздвоение человека периода классики в век разложения этой последней могло только усилиться. Но тем самым должны были усиливаться и меры для преодоления этой трагической раздвоенности.

Платон предложил свой способ преодоления этой раздвоенности; но способ этот тоже свидетельствовал о гибели классики не меньше, чем те способы, о которых говорит Р. Шерер в отношении более ранней классики. С этой точки зрения взглянем еще раз на эстетику Платона.

4. Душераздирающая трагедия

В результате изучения культуры периода греческой классики мы приходим к трагическому выводу, гласящему прежде всего о полном разрыве социально-исторических отношений и великих образцов художественного развития, появившихся в Греции в период как раз именно этой классики. Изучение эстетики Платона обнаруживает перед нами эту душераздирающую трагичность всего периода классики.

Все дело заключается в том, что Платон, остро переживавший этот век классики, то есть век неимоверного культурно-социального разложения Греции, употребил титанические усилия для того, чтобы вырваться из оков этой шедшей к своему роковому концу греческой классики. Для этого Платон придумал небывалую конструктивно-логическую философию и эстетику, которые, по его мнению, и должны были остановить все это растущее разложение его народа и заменить его культурой и жизнью на новых началах.

Но когда сам Платон начинал продумывать свои конструктивно-логические принципы до конца, он начинал рисовать такую страшную утопию, которая была страшнее самой тогдашней действительности.

Пока вопрос касался только самих этих конструктивно-логических принципов, идеи Платона, а вернее, целый мир идеальных сущностей представал взору читателей Платона в очень чистом и весьма возвышенном виде. Тут Платон побеждал свой век с его развалом и хаосом, и тут у него получалась весьма возвышенная эстетика, действительно в корне противоречащая культурно-социальной жизни; и в теории эти принципы были тонки и глубоки. Но нужна была какая-то совершенно новая практика жизни и совершенно новый опыт культурно-социального строительства, которыми Платон, это ясно само собой, ни в какой мере не обладал. Одними теоретическими идеями нельзя преобразить жизнь, а Платон именно это и хотел сделать.

В этом и заключается душераздирающая трагедия всего платонизма и то "разбитое корыто", к которому пришла платоновская эстетика, не владевшая никаким опытом жизни, кроме общинно-родового и рабовладельческого.

Таково социально-историческое завершение эстетики Платона, затратившего неимоверный труд для построения новой теории красоты и для преодоления всех язв и безобразий тогдашней греческой жизни, прославленной греческой классики, непрерывно шедшей к своему роковому концу.