

6.

Философия и эстетика

Андрей Бронников

Платоновская идеальность текста

Письменный текст впервые становится объектом философской рефлексии в диалогах Платона. И начинается это для текста непросто. Общеизвестны цитаты из «Федра», где Сократ говорит о несовершенстве письма в сравнении с логосом — устной речью, способной постоять за себя, в то время как текст беспомощен и беззащитен в руках читателей. В подобном возвышении речи над письмом кроется свойственное всей античности обостренное чувство слова как слова изреченного, сказанного. Но в этом угадывается и элемент особого платоновского логоцентризма. Если познание, согласно Платону, это припоминание (ἀνάμνησις) тех истин, которые душа наблюдала в мире вечных идей, то письменный текст, служащий, в первую очередь, подспорьем памяти, оказывается ненужной копией, почти что пародией этого высшего припоминания, годной, может быть, для нужд механического повтора, но не живого свидетельства об истине. Эта позиция — насколько бы она ни казалась далекой от нас и абсурдной с точки зрения того, что Платон сам не только является автором, но

и охотно цитирует писания других — логически непротиворечива. В духе платоновской философии, первичной (то есть — устной) речи здесь отводится место *идеи* текста, в то время как письменная фиксация этой речи представляет собой лишь отражение идеи, одну из ее возможных, несовершенных копий, никогда не совпадающих с оригиналом. Подобный взгляд, несмотря на всю свою простоту и архаичность, обнаруживается в самой толще современного понимания философской проблемы текста. Для большинства относительно новых подходов (будь то герменевтика, семиотика, структурализм, постструктурализм, деконструкция) характерно предположение об *идеальности* как об одном из ключевых свойств текста, определяющих не зависимое как от автора, так и от читателя существование текста во времени. Подразумевается, что некий истинный («идеальный») текст находится где-то в полной недоступности и скрытости, из которой его можно извлечь в результате обращенного на него научного исследования.

Но чем же все-таки является текст для автора? Для читателя? Как один и тот же текст может вызывать к жизни множество различных интерпретаций, и как меняется его роль с момента появления до самых дальних упоминаний в большом времени? Может ли текст хотя бы однажды совпасть с сокрытой в нем идеей? Настоящая работа посвящена обсуждению этих и других подобных вопросов в контексте платоновского идеализма. В своих рассуждениях мы основываемся на том, что суммарный результат всей интеллектуальной, духовной и художественной деятельности человека может быть представлен как некий обобщенный текст или совокупность *идей*, входящих в мир через человека, но существующих автономно и независимо от его физического присутствия в мире. Мы будем говорить прежде всего о художественном тексте, используя слово «текст» как наиболее подходящий и нейтральный термин для указания на любое произведение искусства, когда идет речь о его самых общих, сущностных чертах. Декларирование «автономности» текста является существенным. Вся феноменологическая эстетика (в лице Р. Ингардена, Х.-Г. Га-

дамера и других) полагала, что искусство создает новые миры в сознании человека. Рассматривая эту проблему сквозь призму платоновской философии, мы наделяем текст чертами, которые делают его бытие независимым от человека и его сознания. Совокупность таких черт может быть названа *идеальным* текста. Человек не в силах подойти к идеальному вплотную и потому ни в какой данный момент времени не способен охватить текст целиком. Только деятельность всего человечества на всем протяжении отпущенного для этого срока создает условия для полного и окончательного раскрытия текста. Момент создания текста — это сконцентрированное в линзе «магического кристалла» отражение его раскрытия. Текст вызывается к жизни в экстатическом напряжении, свойственном мифотворчеству. Некоторые проблемы модернистского мифотворчества в схожем контексте исследовались ранее в работах Bronnikov 2013, 2015.

Разговор об интерпретации текста неминуемо приводит нас к герменевтике. Х.-Г. Гадамер, возродивший герменевтику в XX-м веке в качестве некоей феноменологии текста, часто говорит о Платоне. Так, например, одна из его ранних работ посвящена теме отношения Платона к поэтам¹. В этой работе Гадамер комментирует те главы «Государства», где Платон обсуждает роль поэзии и поэтов, дает подробные наставления относительно стиля и предмета их творчества, а потом и вовсе — предлагает изгнать поэтов из полиса, основанного на философском понимании идей добра и справедливости. Гадамер обсуждает возможные объяснения такого неприятия поэтов Платоном и приходит к выводу, что все эти сентенции необходимо рассматривать как попытку построения педагогического канона, согласно которому воспитываются «стражи» справедливого государства. К сходной мысли приходит С.С. Аверинцев, обсуждая разъяснения Прокла об отношении Платона к Гомеру. Прокл вводит своеобразную классификацию мифов и различает «воспитательное» и «божественно-

¹ Речь идет о работе «Платон и поэты». Цитируется по англ. переводу Gadamer 1980.

неистовственное» мифотворчество; именно к «воспитательным» мифам относятся мифы Платона [Аверинцев 1979: 96].

Заметим, что с точки зрения современного положения дел отношение Платона к поэтам не кажется чем-то чрезвычайно радикальным, если рассматривать все это в плоскости вполне обычной для консервативных обществ борьбы художника за свободу творчества². В сущности, Платон, изгоняя «неистовствующих» поэтов из рая своего идеального полиса, был совершенно прав. Именно там — вне границ общества, вне рамок унылой казенщины и иссушающей определенности — их место, что и было подтверждено всем развитием европейской и всемирной литературы. Платон рассуждает о несовершенстве «подражательной» поэзии (он рассматривает искусство исключительно как мимесис) и невозможности воспользоваться поэзией для целей воспитания (за исключением тех случаев, когда поэт сочиняет по заказу и в согласии с философом-идеологом). На самом деле все это свидетельствует только в пользу поэзии. Роль поэзии, как и искусства в целом, не может быть сведена ни к мимесису, ни к функции воспитания. Она не может быть сведена к какой-либо функции вообще. Это лишило бы искусства идеальности. Вопрос заключается именно в том, как искусство вообще может действовать, не удовлетворяя сиюминутным запросам и зачастую не имея никакого практического смысла. Для кого пишет поэт? Зачем вообще люди пишут стихи и создают произведения искусства? Если платоновская философия — зерно, из которого выросла европейская философия, то ответы на подобные вопросы, по крайней мере, в их скрытом, зародышевом виде, должны содержаться в ней.

Есть несколько способов подойти к этим ответам. Самый прямой — взяться за текст так, чтобы усмотреть в нем не меньше, чем

² А.А. Глухов (Глухов 2013) исследовал вопросы, связанные с политическими коннотациями платоновского разделения философии и поэзии. В частности, он сравнивает позиции Платона, Бенъямина, Хайдеггера и Деррида по проблемам искусства и власти, отмечая платоновское влияние на философов XX-го века. Мистификация и ирония в текстах Платона, относящихся к философии искусства и поэзии, упоминается также в Badiou 2005.

знак, символ, структуру. Теряя признаки несовершенства и здешности, текст, точнее, его подспудный, устойчивый остов, предстает совершенным и равновесным, как геометрическая теорема. Платонизм такого подхода очевиден. Из умозрительной модели, из некой идеи текста, как из «слепок формы», прорастают смыслы. Имеет ли отношение к этому автор, или все теперь отдано на прихоть интерпретатора? Письменный текст беззащитен, раскрыт для произвола интерпретации, но этот беззащитный, издержанный толкователями текст способен, как гераклитовская Сивилла, в которой, как известно, сидит божество, звучать сквозь века. Внутренний «бог» текста — его «идеальность» — вот то, что не дает тексту исчезнуть в потоке времени. Оставляя место для бесконечных и новых интерпретаций, текст убегает от нас, как Сократ со своих поминок. Текст: становление, никогда не достигающее предела. Существует ли текст? Или это — иллюзия, навязанная воображением? Есть ли что-то в тексте, что позволяет отождествлять его с самим собой? Текст не совпадает со своей видимостью. Письменный текст может быть переписан любым почерком и набран любым шрифтом, спектакль разыгран любой актерской труппой, музыкальное произведение исполнено в любом составе на разных инструментах, но особая, скрытая сущность текста (делающая его именно этим текстом, а не каким-то другим) остается неизменной при всех преобразованиях.

В работах 70–80-х годов Гадамер возвращается к Платону и платоновской философии в ином контексте. В частности, рассуждая о самотождественности текста, он упоминает идеальность как «слово, введенное Платоном». Гадамер отмечает, что «все виды текста направлены на отслоение первичного речевого акта и указывают, в первую очередь, не на говорящего, но на подразумеваемое. Поэтому любому тексту присуща особого рода идеальность» [Гадамер 1991: 133]. «Идеальность», обсуждаемая здесь Гадамером, есть прямое следствие автономии письменного текста, существующего независимо от автора. В этом принципиальное различие с устной речью, которая целиком обязана своим существо-

ванием физическому присутствию говорящего и самой возможности акта высказывания. «Отслоение первичного речевого акта» создает то идеальное, благодаря присутствию которого текст приобретает иммунитет против разрушающего действия времени. Текст существует вне мира. Физический носитель текста проявляется и имеет хождение в мире, но это лишь копия. Физический носитель может быть заменен, скопирован, переведен в другое состояние и т.д. Текст остается тождественным самому себе при любом копировании. Здесь возникает проблема интерпретации. В самом общем смысле интерпретация это и есть копирование, подражание: платоновский мимесис. После автора текст не может быть изменен по существу, как, собственно, текст. Он закрыт для изменений; самождественен. Читатель создает свое «отражение», интерпретацию текста, как угодно расширяя и дополняя его смыслы. Этот процесс схож с подражанием, которое определяется Платоном как суть поэтического ремесла: «и Гомер, и остальные поэты повествуют с помощью подражания (μίμησις)» (Государство 393с). Разница лишь в том, что теперь текст становится действительностью, а читатель занимает место платоновского «поэта», подражающего этой действительности. Текст меняет местами автора и читателя, вымысел и действительность. В ход идет воображение читателя, который в момент взаимодействия с текстом становится интерпретатором, толкователем, создавая новую, миметическую над-реальность. Неизменяемость, самождественность текста есть единственная гарантия его бытия — как способности неизменно *быть* чем-то иным по отношению к постоянно меняющейся игре воображения читателя.

В герменевтике, а позже — в структурализме и близких к нему течениях самождественность мыслится как неизменность и устойчивость внутренней структуры текста (сюда же относятся понятия знака и символа). Идеализм такого подхода состоит в предположении о существовании скрытой от нас, корневой незыблемой сущности, из которой, как из платоновской идеи, генерируются все возможные и постоянно меняющиеся прочтения

текста. Но каким образом идеальное содержится в тексте? Где оно прячется? У текста есть две стороны. Одна, как бы внешняя — это то, что, собственно, делает текст произведением искусства, замыкая его в целостную и самодостаточную форму. Произведение искусства стоит перед нами, как гора: неизменно и властно в своей самодостаточности. Оно неприступно. Его невозможно испортить, но невозможно и улучшить, не разрушив при этом его внутреннее единство, составляющее особую, отдельную сущность и делающую его тем, чем оно является. Будучи созданным, текст не принадлежит миру. Он словно парит в вышине над нами, оставаясь доступным только взору, но не рукам. Никто и ничто не может дополнить, откорректировать, изменить текст, вернуть его в зыбкую почву временного и недоделанного. Текст укоренен в своем бытии; его невозможно вырвать оттуда. Но текст может выхватить нас из сиюминутности здешнего. Проваливаясь в глубины текста, взгляд увлекает читателя в царство идеально-го. Освобождаясь от сиюминутного, читатель подключает воображение, выстраивая миметическую реальность, умножая миры. Но есть и другая сторона. Это — внутренняя, скрытая от профанного взора сторона текста. Это — таинственное мерцание смысла, та тайна, которая, как всякая тайна, оживляет текст, ведь быть живым — значит быть непознанным. Уподобление текста живому организму позволяет говорить не только о последовательности рождения, созревания, старения и даже смерти текста — но и о тайне его скрытой жизни, раскрывающейся во времени как отдельный и неповторимый микрокосм³. Скрытая от нас тайная

³ Еще неоплатоники замечали сходство платоновского диалога с живым организмом. Более того, текст воспринимается неоплатониками как микрокосм — живой и изменяющийся мир. И.А. Протопопова указывает, что «высказывание Платона о логос зоон как словесном произведении объединяется у неоплатоников с идеей космоса как живого существа (ζῷον)»; там же отмечается сравнение письменной речи с живым существом у Платона и обращается внимание на схожесть интерпретаций у Ж. Деррида и неоплатоников, где «логос зоон — письмо, которое нужно не для понимания “обозначаемого смысла”, а для “попадания” в определенное место бытия, точнее — в некоторое “состояние вне

природа текста — это его идеальное, никогда полностью не доступное и не принадлежащее нам. Идеальное прячется, убегает, и нужно приложить усилие, чтобы заметить его присутствие. И так, с одной стороны — идеальность формы, которую невозможно изменить, не разрушив текст, с другой — идеальность сокрытия, порождающего бессчетность смыслов и ощущение недоступности и тайны.

Оба проявления идеальности соответствуют двум противоположным методам интерпретации текста — герменевтическому и структурному. Первый предлагает нам описание всех возможных точек зрения на внешнюю оболочку формы, как если бы мы рассматривали памятник архитектуры или скульптуру с разных сторон, или наблюдали бы театральные спектакль с разных мест. Второй имеет дело с попыткой высветить скрытое, словно просвечивая объект исследования лучом, позволяющим разглядеть внутреннюю машинерию текста (структурализм). Если неразрушающее проникновение окажется недостаточным, то попытка увидеть внутреннее сменяется попыткой разобрать и заново собрать объект исследования, чтобы узнать, из чего и как все это было сделано (деконструкция). Оба подхода — герменевтический и структурный — предполагают наличие идеального в тексте, то есть того, что не совпадает с ограниченностью нашего существования, из пространственной и временной точки которого мы пытаемся понять (*разобрать*) дошедший до нас текст.

До сих пор мы говорили о восприятии и интерпретации текста как «подражании». Именно так, в самом широком смысле, трактуется художественный текст у Платона. Центральную роль здесь играет созерцательное восприятие. Но художественный текст не может не воздействовать на нас, иначе бы мы не знали об опыте соприкосновения с искусством как о чем-то особенном. Текст,

бытия». Для неоплатоников это — «неизреченное Единое» (*ἀπόρρητον ἕν*), которое вне сущности и существования, *τὰ ἐπέκεινα*; для Деррида — «разлом», хора, то, что за любыми пределами» (Протопопова 2008: 105, 114).

проникая в читателя, действует подобно лекарству или яду⁴. Сила этого воздействия обязана своим эффектом прямому предстоянию человека перед идеальным, заключенным в тексте. Это предстояние, или даже само предчувствие его, приводит к аффекту, сравнимому с действием сильного эмоционального потрясения. Поскольку идеальное градуируется в тексте от внутреннего к внешнему, то существует несколько уровней взаимодействия. На внешних уровнях читатель примеряет на себя одежды автора. Взаимодействуя с текстом, читатель как бы играет в автора, оживляя своим воображением закодированную в тексте действительность. Читатель проводит работу над текстом и совершает ряд манипуляций с его образами, соединяя их со знакомыми ему ситуациями и образами⁵. Все это очень похоже на работу самого автора. Текст дает любому возможность почувствовать себя *поэтом*. В момент взаимодействия с произведением искусства каждый — художник. Текст выводит нас на границы доступного, раскрывая мир с новой, неожиданной стороны. Так создает свой мир поэт, шагнувший за эти границы. Такой поэт — это поэт-

⁴ Ж. Деррида замечает, что в «Федре» письменный текст называется *φάρμακον*. Тогда Платон — это искусный фармацевт, смешивающий у нас на глазах свои снадобья. Двойственность фармакона, который может и лечить и отравлять, хорошо иллюстрирует платоновскую диалектику письменной речи, которая не может быть такой же естественной и безопасной, как устная речь, но становится необходимой в тех случаях, когда жизненная сила иссякает и находится под угрозой (и требуется лекарство), либо когда ею в большей мере обладает противник (тогда нужен яд). Действие текста-фармакона не обусловлено какой-либо внутренней причиной; он входит в человека извне, может быть, даже, помимо его воли. Как следствие работы фармацевта, текст содержит в себе всю необходимую дозу лекарства или яда, действие которых испытывает на себе человек.

⁵ Ц. Тодоров (Тодоров 1975: 62–63) так пишет о связи между читателем и данностью текста: «В произведении, основанном на вымысле, осуществляется переход <...> от последовательности фраз к целому воображаемому миру. <...> в действительности нет никакой “изначальной” реальности и “последующего” ее воплощения в тексте. Данностью является лишь сам литературный текст, и, отправляясь от него, читатель производит определенную работу, в результате которой в его сознании выстраивается мир».

неистовствующий, потому что все его мифотворчество — это не умиротворяющее мифотворчество воспитания, но «божественно-неистовственный» миф выхода за пределы доступного. Построенный на этом мифе мир читателя неизбежно вторичен (он пропущен сквозь мифотворческое сознание автора), но сама возможность участвовать в этой игре, в этом ритуале оживления текста, делает читателя причастным иной и вечной реальности: царству идеального. В этом состоит необходимость искусства.

Тайна текста, все не до конца понятые подтексты, все намеки и аллюзии, оставляющие читателя в задумчивости, играют свою особую роль. Ведь если это так, то читатель больше не может поставить себя на место автора. В тексте присутствует непонятое, а значит — чужое. Непонятое влечет читателя к тексту, заставляя перечитывать знакомые страницы в попытке схватить ускользающую тайну. Теперь уже читатель оказывается во власти текста. Теперь текст становится *автором*, диктующим поведение читателя. Вероятно, притягивающая магия текста (каждому знакомо ее действие) не является чем-то таким, что может быть соотнесено с какими-то временными и случайными обстоятельствами. Иными словами, вряд ли все это может быть полностью объяснено на языке психологии. Скрытая структура текста и заложенный в ней механизм генерирования смыслов входят в близкое взаимодействие с читателем. В отличие от первого случая, когда читатель сам задавал направление своего воображения и выстраивал образы миметической действительности, здесь текст навязывает читателю свою волю⁶.

⁶ Неподвластное времени идеальное смотрит на человека из глубин произведения искусства, взывая к нему, и человек, слыша этот зов, не может не изменить свою жизнь. К этой теме, в частности, обращается Р.-М. Рильке в стихотворении-экфрасисе «Архаический торс Аполлона» (перевод с нем. автора): «Иначе этот камень оставался бы бесформенным / обрубком под согбенными плечами, / а не сверкал бы диким зверем и не взывал б к тебе, / сияя каждой своей гранью, как звездой — / ведь нет такого места, откуда он тебя не видит. / Ты жить обязан по-иному».

Но кроме читателя (этого верного *слушателя*, воспроизводящего в своей голове звук и смыслы речи, как игла воспроизводит мелодию, записанную на пластинке) у текста есть автор. Вернее — был, поскольку если текст есть, то автор уже навсегда находится в прошедшем времени по отношению к своему созданию. Автора как бы нет, поскольку письменный текст существует и встречается нам сам по себе, не нуждаясь в авторе. Сократ полагает, что в этом слабость и несовершенство текста, который никогда не может постоять за себя. Но Сократ, говорящий это, сам является текстом. С самого момента своего возникновения и до последнего мгновения существования мира — ничем иным, только текстом. Это наводит на мысль об иронии автора, говорящего через Сократа. Ирония. Ускользание смысла. Автор не может не играть, создавая текст. Для внешнего наблюдателя вся деятельность автора есть, собственно, игра словами. Но что выходит в результате этой игры? Каким образом возникает множественность смыслов, возможность бесчисленных прочтений и интерпретаций? Рассуждая об идеальности художественного текста, мы говорим о поэзии. Поэзия — это наиболее широкая категория, в которую включен художественный текст, ведь поэтичность — это, пожалуй, самый верный критерий художественности.

Поэзия — корень и суть искусства. Говоря о поэзии, мы говорим об искусстве как оно есть, об искусстве «без примесей», искусстве по существу⁷. Текст входит в мир через поэта. Это утверждение кажется очевидным, но оно заставляет задуматься о том, через какую пропасть должен быть переброшен мостик, ведущий из небытия текста к его бытию. Что было там — до со-творения стихотворения? Что предшествует созданию текста? Осип Мандельштам высказывается об этом так: «Стихотворение

⁷ Утверждение поэзии как сути искусства неоднократно встречается у Хайдеггера, называвшего язык «домом бытия» и придававшего поэзии главенствующий статус в своей логоцентричной онтологии. В частности, он говорит: «Истина как просветление и затворение сущего совершается, будучи слагаема поэтически. Все искусство, дающее прибывать (Ankunft) истине сущего как такового — в своем существовании есть поэзия» (Хайдеггер 2008: 203).

живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [Мандельштам 1991: 226–227]. «Слепок формы» — это образ еще нерожденного мира, неизреченного слова. Это то, что видится до воплощения и способно звучать до речи. Но это уже некий образ, «внутренний» образ. Поэт видит этот образ, оглядываясь на мир, лежащий перед ним в границах доступного, но видит как бы гадательно, интуитивно, чувственно. Поэт создает текст в момент предельного вслушивания в мир, проникновения в гул его языка. Отбрасывая рутину обыденности и преодолевая плеоназмы речи, он уходит за границы здешнего, чтобы там — вне мира — схватить и зафиксировать в слове его неустойчивый, ускользающий образ⁸. Едва уловимый, но ощущаемый еще до мысли — только чувствами — образ и есть знак той высшей, неизменной реальности, которая порождает бесконечность смыслов. Поэзия: выход в реальность идеального. Никогда не рассуждение, но всегда — миф: устойчивый, но не схватываемый до конца образ идеального.

Говоря о поэтах, Платон не раз упоминает такие пограничные состояния, как вдохновение, одержимость, неистовство. Когда неистовство (*μανία*) исходит «от Муз», поэт творит, словно захваченный силой, которой он не может и не хочет противостоять. Согласно Платону, творения, созданные в момент неистовства, отмечены знаком совершенства, в противоположность творени-

⁸ О невидимом истоке творения и выходе за пределы обыденного мира в акте создания или воспроизведения текста мы читаем также у Ж. Деррида (Деррида 2007: 14): «чтобы как можно ближе ухватить работу творческого воображения, необходимо обратиться к невидимому внутри поэтической свободы. Необходимо от себя отделиться, чтобы присоединиться в его мраке к слепому истоку творения. Этот опыт превращения, с которого берет начало литературный акт (письмо или чтение), таков, что те же самые слова отделения и изгнания, обозначающая всегда разрыв и путь внутри мира, не могут явить его непосредственно, а могут лишь указать на него посредством метафоры, сама генеалогия которой вполне заслуживает особого рассмотрения. Ибо здесь идет речь о выходе вовне мира».

ям, созданным «здравомыслящими» поэтами⁹. Если очертить область «здравомыслия» как пространство, где действуют законы повседневности и здравого смысла, то поэт, очевидно, наделяется способностью, позволяющей выходить за эти границы. И это действительно так. Область допустимого, дозволенного и известного исхожена вдоль и поперек. Поэт стоит у ее границ и делает шаг в непознанное. Этот шаг выводит за рамки известного. В момент вдохновения, «одержимости» поэт заходит туда, где не был еще никто¹⁰. Это — момент проникновения в идеальное. Ведь за границей обыденного лежит та область, где законы мира еще не установлены, где все — первозданно. Шаг в эту сторону создает новую ситуацию в мире. Бесстрашие, с которым поэт делает этот шаг, по праву зовут «неистовством». Текст может писаться неделями, месяцами, годами, но самый первый момент вдохновения, когда поэт видит внутренним взором законченный «слепок формы», не бывает долгим. Можно говорить о моменте вдохновения как о моменте создания нового качества, о шаге из сиюминутной обыденности в то пространство, где текст остается навсегда. Энергия поэтического вдохновения словно поднимает текст, вырывая его из объятий здешнего. «Здравомыслящий» текст остается в здешнем, так и не став поэзией.

Μαγία поэта — это возможность внутренней речи, свободной от ограничений здешнего. Это момент говорения без подпорок, без сдерживающих пут и вне ограничивающих рамок сиюминутного. Краткий момент проникновения текста в здешнее наполнен внутренней речью, обладающей силой и полнотой жи-

⁹ Различие между поэтами упоминается в Федр 245а.

¹⁰ Интуиция (в науке) и вдохновение (в искусстве) — слова, служащие для описания того состояния, в котором логика рассудка отступает перед одержимостью творчеством. Поэзия — результат одержимости — это пророчество, принесенное из-за пределов обыденного. Противопоставление рассудочности и одержимости встречается у Платона неоднократно. Например, в Ион 534b: «поэт — это существо легкое, крылатое, священное, и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать».

вой устной речи. Через какое-то мгновение она становится текстом — записанной речью. Процесс создания текста может быть представлен как переход из области идеального — увиденного и узнанного поэтом за гранью обыденности, через здешнее — сам физический акт высказывания, посредством которого поэт «творит» свое произведение — в то идеальное, где текст остается уже навсегда. Живым мостиком между идеальным до текста и идеальным после его создания становится сам поэт. Момент создания текста это не только запись внутренней речи, «диктующей» поэту, но и драматичный момент отказа автора от своего произведения. Автор должен оставить, выпустить из рук текст, как родитель отпускает выросшего ребенка, чтобы текст смог обрести свою жизнь и завершенность. Автор отпускает текст из здешнего, чтобы в нем зародилось неподвластное времени идеальное. Прорастая и развиваясь, идеальное раздвигает границы познания, расширяя область дозволенного. Второй, и третий, и десятый раз уже легче и проще попасть туда. Здесь не надо одержимости, не надо неистовства — достаточно здравомыслия; это — удел идущих следом. Область обыденности расширяется вслед за ушедшим поэтом, и туда устремляются другие, чтобы освоить это открывшееся пространство и воспользоваться им. Созданный текст словно бы висит над всем этим, не прикасаясь к здешнему, как некое облако, открытое для взоров. Так начинается существование текста. Бессчетное множество интерпретаций-копий появится за все долгое время жизни текста. Но энергия вдохновения, вложенная в текст в момент его создания, не иссякает, генерируя новые и новые отражения. Накапливаясь, эти отражения заполняют мир; сами становятся целым миром.

Что же такое *идеальное*, как не предел становления мира, желанный, но недостижимый горизонт будущего, данность всех выявленных и раскрытых смыслов? Идеальное совершенно, а значит — неизменяемо, вечно. Мы знаем о нем то, что оно существует. И нуждается в нас. Оно нуждается в нашей конечности и здешности. Мы — кропотливые собиратели идеального, «пчелы

невидимого», как говорил Рильке. Каждое стихотворение, каждая картина, каждый наш текст — вписываются, строчка за строчкой, в гигантскую невидимую книгу. Что это за книга? Кто тот читатель, что увидит ее дописанной до конца? О несоразмерности искусства человеческому мы находим, в частности, на страницах «Иона»: «не человеческие эти прекрасные творения и не людям они принадлежат; они — божественны и принадлежат богам; поэты же — не что иное, как толкователи воли богов» (Ион 534e). Искусство возвышается до пророчества, толкования «воли богов». Религиозное отношение к своему делу нередко для художника. Он не занимался бы всем этим с такой самоотдачей и зачастую с риском для собственного благополучия (помня о перспективе быть изгнанным), если бы не был уверен, что его создания включают в себя нечто большее, чем он сам и, очевидно, большее, чем он может понять и увидеть. Это — те скрытые, недоступные в момент создания текста смыслы, раскрытие и разворачивание которых происходит за все долгое время жизни произведения искусства. Это — идеальное в тексте, то есть то, что недоступно никакому законченному описанию. Такое описание текста попросту невозможно, поскольку если бы оно существовало, то было бы соразмерно самому тексту, обладая богатством всех его смыслов, то есть было бы им самим. Идеальное «принадлежит богам» и не является частью здешнего. Идеальное не может быть частью конечного и сиюминутного. Но раскрыться, осуществиться как то, что *есть*, оно может только по отношению к противоположности. Ведь если бы не было конечного, то не было бы и идеального, как чего-то противоположного ему. Здешнее истончается. С каждым новым днем мы проживаем его. Идеальное накапливается, растет и никуда не уходит. Мы стремимся к идеальному, никогда не достигая его в ограниченности здешнего. Но каждое наше творение, как и каждый наш день, заканчиваясь в здешнем, переходит во власть вневременного идеального. В этом смысле все мы — «пчелы невидимого». «Поэты <...> летают, как пчелы, и прино-

сят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз» (Ион 534b).

Песни поэтов призваны радовать слух и очищать души. Но если *κάθαρσις* может быть целью искусства среди суеты и непостоянства здешнего, то какова же конечная цель, не относящаяся к сиюминутности? Зачем нужен *катарсис*, как если не для перехода в новое состояние, размыкающее границы здешнего? Автор первым из всех испытывает на себе воздействие текста. Поэт заваривает свое зелье прежде всего для себя, потому что единственная душа, которую он знает наверно — это его собственная душа. Поэт создает тот текст, которого ему не хватает здесь. Если бы это было не так, то все уже было бы сказано. Бесконечное дополнение, нанизывание новых смыслов является частью познания. Художественное познание направлено на мир, но точка, из которой поэт видит мир и говорит о нем, находится за границей доступного. Поэт, создавая частицу идеального, сам должен переместиться туда, хотя бы на краткое мгновение своего вдохновения. Поэт ищет катарсис через воссоединение с идеальным. Отзвук и отражение этого поиска остаются читателю. Идея текста находится там же, где поэт обретает катарсис. Эмоциональное потрясение и разрядка, вызванные произведением искусства — это отражения одержимости и удовлетворения поэта. И то и другое обязано своим существованием столкновению с идеальным. Поэт создает текст как вместилище и матрицу идеального. Но и читатель занимается этим же, бесконечно дополняя и обогащая текст новыми смыслами и толкованиями. И тот и другой проговаривают текст; один — до того, как текст войдет в мир, другой — после. Текст — посредник между речью и речью, та среда, тот воздух, где речь живет, но не является этим. Текст — это *идеальное* речи, то место, куда она стремится, чтобы обрести там вечность и свободу.

Сотворение идеального удел не только художника. Любая жизнь несет в себе эти черты. Пока человек жив, он еще может что-то изменить. Его мир несовершенен. Его действия непредсказуемы и потому никогда не покоятся в определенности полного

знания. Пока человек жив, он не познан. Тайна его жизни не разгадана. Но вот человек умирает, и заканчивается время неопределенности. Жизнь переходит в царство мифа, в область идеально-го. После жизни остаются воспоминания, интерпретации, копии жизни; остается текст. Подобно тому, как устная речь, смолкая, уступает место и время письменной речи, жизнь уступает вечности, явленной в пространственной и временной бесконечности текста. Но также и с самим текстом. Пока поэт работает над ним, текст несовершенен. Пока автор занят своим трудом, то, что потом станет текстом, находится во власти здешнего. В момент творения текст гибок и податлив. Автор еще говорит, ведет диалог с будущим текстом. В этот момент, в яркий и краткий миг своего земного существования, это все еще устная речь — полная жизни и перевозданной силы. Но вот текст дописан, полотно закончено, скульптура сделана и выставлена на суд людей. Поэт отдает свой текст, оставляя его для бесчисленных интерпретаций. И даже если ему вдруг вздумается вернуться к тексту, чтобы переделать что-то, он, скорее всего, займется лишь этим же — копированием, интерпретацией самого себя. Законченный текст свободен от воли автора и неприступен в своей идеальности. Текст неразрушим и неизменен. С каждого места вселенского зрительного зала, из каждой точки пространства и времени мы смотрим на него, создавая свои отражения и копии. Текст плывет поверх всех и всего и никогда не будет тем, до чего можно дотронуться, чтобы изменить там хоть что-то. Невидимая, но явственно ощущаемая идеальность, как нагретый воздух — воздушный шар, поднимает текст и несет его высоко над нами. Чем больше в нем этого, тем «выше» способен подняться текст, тем больше людей и поколений людей увидят его. Но что дальше? Взорам скольких поколений откроется текст? Как это было с человеческой жизнью, как это было с моментом творчества в жизни художника, так будет и с текстом — конец его земной судьбы неизбежен. Ведь человечество тоже конечно. Как вид человечество не может быть вечным. Все наше существование зависит от множества случайных

и непредсказуемых событий в этой части Вселенной. Погаснет солнце, мутации изменят нас до неузнаваемости. Когда-нибудь мы уйдем с этой сцены. Но если нас не будет, то что же произойдет со всем тем, что мы сделали здесь? Когда человека не будет, некому будет что-то сказать или добавить к сказанному. Новые тексты не смогут появиться, а старые застынут в вечной неподвижности полной определенности. В своем пределе — в конце всех времен, когда все сказано, вся совокупность всех наших текстов становится неизменной, вечной и как бы застывшей реальностью: царством *идей*, порождающих всю полноту нашего прошлого.

Источники и литература

- Государство — Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 3 / Под ред. А.Ф. Лосева. М.: Мысль, 1994. С. 79–420.
- Ион — Платон. Ион // Ион, Протагор и другие диалоги / Под ред. Я.А. Слинина. СПб.: Наука, 2014. С. 65–77.
- Федр — Платон. Федр // Платон. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 2 / Под ред. А.Ф. Лосева. М.: Мысль, 1994. С. 135–191.
- Аверинцев 1979 — *Аверинцев С.С.* Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха / Под ред. Ф.Х. Кессиди. М.: Наука, 1979. С. 83–97.
- Гадамер 1991 — *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
- Глухов 2013 — *Глухов А.А.* Философия о власти искусства: Платон, Бенямин, Хайдеггер, Деррида // Художественная культура. 6 (2013).
URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-6-2013/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/831.html>
- Деррида 2007 — *Деррида Ж.* Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007.
- Мандельштам 1991 — *Мандельштам О.Э.* Слово и культура // О.Э. Мандельштам. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 2 / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. М.: Терра, 1991. С. 222–227.

- Протопопова 2008 — *Протопопова И.А.* Логос зоон: Платон и Деррида // Синий диван. 10–11 (2008) С. 96–114.
- Тодоров 1975 — *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: за и против / Под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
- Хайдеггер 2008 — *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / М.: Академический проект, 2008.
- Badiou 2005 — *Badiou A.* Handbook of inaesthetics / Transl. A. Toscano. Stanford Univ. Press, 2005.
- Bronnikov 2013 — *Bronnikov A.* Russia in Rilke // Russian Thought in Europe / Eds. T. Obolevich, T. Нoma, J. Bremer. Krakow: Akademia Ignatianum, 2013. P. 433–450.
- Bronnikov 2015 — *Bronnikov A.* Florensky and science // Faith and Reason in Russian Thought / Eds. T. Obolevich P. Rojek. Krakow: Copernicus Center Press 2015 (forthcoming).
- Gadamer 1980 — *Gadamer H.-G.* Plato and the poets // Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato / Trans. P. Christopher Smith. New Haven & London: Yale University Press, 1980. P. 39–72.
- Rilke 1947 — Letters of Rainer Maria Rilke / Transl. by J.B. Greene and M.D. Norton. New York 1947.