

Λόγος ζῶον: Платон и Деррида

...прежде чем быть обузданным, укрощенным
 космосом и строем истины,
 логос есть дикое животное,
 неуловимая,
 неоднозначная
 животность...
 Ж. Деррида. Фармация Платона¹

Словами, вынесенными в эпиграф, Ж. Деррида в «Фармации Платона» характеризует устную речь, живой логос: софист Горгий в «Похвале Елене» называет его «величайшим владыкой» и сравнивает со снадобьем, которое может оказаться как ядом, так и лекарством (φάρμακον) (Gorg. Fragn. 11 88–93). Сам Деррида слово *фармакон* делает лейтмотивом названного эссе, посвященного разбору платоновского «Федра» — текста, который Деррида считает своего рода визитной карточкой европейского «логоцентризма». Этот диалог Платона Деррида упоминает в большинстве своих работ, объявляя его отправным пунктом формирования метафизической оппозиции логос (речь) / грамма (письмо), где *логос* (по Деррида) оказывается выражением «наличия», «присутствия», «истины», а *грамма* — мертвым следом голоса, симулякром, «бастардом». В нашу задачу здесь не входит разбор «Фармации» и способов, с помощью которых Деррида выстраивает эту оппозицию, приписывая ее всей европейской философии — и тут же разрушает, пытаясь представить письмо общим принципом *различения*, выходящим за рамки любых оппозиций и являющимся их условием. Мы хотим обратиться к теме *логос зоон* в достаточно узком смысле — а именно показать некоторые иные импликации этой метафоры по сравнению с теми, которые рассматриваются в «Фармации Платона».

«Федр»: тело логоса

Один из главных пунктов, подчеркиваемых Деррида, — то, что автора устной речи Платон называет ее отцом, который всегда может прийти на помощь своему порождению, в то время как письменная речь, «поистине сходная с живописью», всегда молчит и не может себя ни защитить, ни объяснить (Phaedr. 275 d4–e5): «В отличие от письма, живой *логос*² жив тем, что имеет живого отца (тогда как сирота наполовину мертв) — отца, который *налицо, присутствует, стоит* с ним рядом, позади, внутри него, поддерживая его своею правильностью, оказывая содействие от своего лица, от собственного имени»³. Деррида полагает, что говорить об отце логоса можно, поскольку логос «всегда является неким сущим (ὄν), и даже родом сущего («Софист» 260 a), еще точнее — живым существом. *Логос* есть ζῶον. Это животное рождается, растет, принадлежит φύσις. Лингвистика, логика, диалектика и зоология — всё сходится воедино». Платон, по мнению Деррида, в описании логоса как ζῶον следует софистам, которые «трупной окоченелости письма противопоставляли живую речь, безошибочно подстраивающуюся под потребности сиюминутной ситуации, ожидания и запросы присутствующих собеседников». Действительно, софисты — Горгий, Исократ, Алкидамант — писали о гибкости устной речи, но Платон в том единственном месте «Федра», где прямо говорится о *логос зоон*, имеет в виду, напротив, речь *письменную*.

¹ «Фармация Платона» впервые опубликована в 1968 г. в журнале *Tel Quel*, 32–33; в 1972 г. вышла в составе книги *La dissémination*. «Фармация» цитируется в переводе А. Гараджи: <http://pharmacie.narod.ru/index.html>

² В цитатах из «Фармации» курсив везде авторский, в других местах — наш.

³ Заметим однако, что *пересказу* речи Лисия в исполнении Федра Сократ предпочитает *запись* речи (свиток ее Федр держит под плащом), говоря при этом: «...я тебя очень люблю, но, когда и Лисий здесь *присутствует* (παρόντος δὲ καὶ Λυσίου), мне не очень-то хочется, чтобы ты на мне упражнялся» (Phaedr. 228e1–2). Вот оно, знаменитое «присутствие» (παρουσία), которое, по мнению Деррида, приписывается западной традицией лишь устной речи и которое, тем не менее, оказывается в тексте Платона свитком с *записанным* логосом.

Сначала Сократ заявляет, что речь Лисия составлена как попало: «...он стремится к тому, чтобы его речь плыла не с начала, а с конца, на спине назад» (264 а5–6). Дальше Сократ обобщает это уподобление речи живому существу:

...всякий логос должен составлять как бы живое существо, имеющее свое определенное тело, так, чтобы оно было ни безголовым, ни безногим, но имело бы середину, начало и конец, подобающе написанные относительно друг друга и целого.

δεῖν πάντα λόγον ὡσπερ ζῶον συνεστάναι σώμα τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα (264c2–c5).

В русском переводе А.Н. Егунова выпущено слово γεγραμμένα – «написанное»⁴, хотя и без этого уточнения из контекста ясно, что Сократ здесь имеет в виду именно письменную речь: перед этим он говорит о «логографической необходимости» (ἀνάγκην λογογραφικήν). Тем не менее Деррида интерпретирует этот фрагмент, ставя акцент не на структуре, как у Платона, а на динамике речи: «Предполагается, что этот организм, коль скоро он рожден, имеет начало и конец». Важнее всего тут вывод, который делается следом: «Импlications и следствия подобной нормы огромны, но и достаточно очевидны, чтобы слишком подробно на них задерживаться. Отсюда вытекает, что произносимый дискурс ведет себя как личность, получающая содействие в своем истоке и наличная в своей собственной сущности». Мы видим, что платоновскую метафору *письменная речь / живое тело* Деррида переносит на устную речь – для того, чтобы дальше развернуть свои соображения об отношениях «личности» (устного логоса) с «отцом».

На наш взгляд, импlications фрагмента о *логос зоон* далеко не так очевидны, и о некоторых мы постараемся сейчас сказать.

Для начала сделаем важное замечание: в античности существовали правила построения речей, проходящих по ведомству риторики (в первую очередь судебных, в какой-то степени политических и эпидейктических), но как должны строиться словесные произведения других жанров — об этом никакой «науки» не было. Помимо Платона, о целостности произведений (трагедии и эпоса) рассуждает Аристотель в «Поэтике» – тоже используя метафору *логос зоон*⁵. Так вот, «Поэтика» Аристотеля и размышления Платона в «Федре» — единственные в античности попытки проанализировать словесную композицию⁶. При этом слово «композиция» – анахронизм, поскольку в античности отсутствовал термин, обозначающий структуру произведения в целом: «...для “поэтической” или “структурной” композиции, органичного, охватывающего целое видения произведения как единства, у них не было слова»⁷. Вероятно, именно потому, что теория целостного устройства не-риторического произведения разработана не была, метафора *логос зоон*

⁴ В переводе Егунова есть, однако, интересная находка: вместо того, чтобы перевести μέσα καὶ ἄκρα нейтрально – «середина и края» – он говорит «туловище и конечности», обыгрывая платоновскую метафору логоса как тела с головой и ногами.

⁵ «...так как прекрасное — и *живое существо* (ζῶον), и всякая вещь, которая состоит из частей, — не только должно эти части иметь в порядке, но и объем должно иметь не случайный <...>, то, как прекрасное *животное или тело* должно иметь величину удобообозримую, так и *сказание* (μῦθος) должно иметь длину удобозапоминаемую» (1450b34–1451a6; пер. М.Л. Гаспарова). Что касается упомянутого здесь порядка частей – это те же «начало, середина и конец», причем сопряженные единым *телосом*: именно так построенный эпос доставляет, по Аристотелю, удовольствие, сходное с удовольствием от *единого и целого живого существа* (ζῶον ἐν ὅλῳ) (1459a17–21).

⁶ «Нужны усилия, чтобы понять, насколько критический анализ построения всей целиком речи Лисия в “Федре”, а тем более “структурный анализ” и структурная типология сюжетов в “Поэтике” необычны для всего гигантского периода “риторической культуры”» (*Брагинская Н.В.* Влажное слово: византийский ритор об эротическом романе. М.: «РГГУ», 2003. С. 89).

⁷ *Scaglione A.* The Classical Theory of Composition. Chapel Hill: University of North Carolin, 1972. P.2.

на долгое время определила рассмотрение произведений словесности исходя из модели живого существа – и тут были возможны разные интерпретации⁸. Что же говорил об этом сам Платон?

Разумеется, он прекрасно знал, что писали риторы в многочисленных пособиях по красноречию, и в «Федре» Сократ вполне открыто издевается над риторическими правилами построения речи: «...вступление, думаю, следует произносить первым, в начале речи; ведь это – разве не так? – ты называешь изысканностью искусства?» (266d7–9) Этому «искусству» Сократ противопоставляет другое, основанное на знании предмета и диалектике. Таким образом, он говорит уже не о риторике, а о словесности другого жанра, призванного не «убеждать» слушателя исходя из сиюминутной ситуации, а воспитывать его душу – в «Государстве» это называется буквально «лепить души» (πλάττειν τὰς ψυχὰς; 337c3).

Первыми произведениями нового жанра стали его собственные сочинения – и теоретические рассуждения внутри диалогов реализованы здесь самым целостным устройством текстов. Так, в «Федре» Сократ разбирает не только речь Лисия, но и обе свои, прослеживая в них ранее введенный принцип диалектического построения: первый вид логоса – возведение многого к единому, второй – наоборот, разделение единого на «естественные составные части», примером чего здесь служит разделение единого *эроса* на «дурной» и «хороший».

Подобно тому как в едином от природы теле имеются две одноименные части, лишь с обозначением "левая" или "правая", так обстоит дело и с состоянием безумия, которое обе наши речи признали составляющим в нас от природы единый вид, но одна речь выделила из него часть, обращенную налево, и не остановилась на этом делении, пока не нашла там некую так называемую левую любовь, которую вполне справедливо и осудила; другая же наша речь ведет нас к правой части неистовства, одноименной с первой, и находит там некую божественную любовь, которой отдает предпочтение, и восхваляет ее как причину величайших для нас благ (265e1–266b1; пер. А.Н. Егунова с изм.).

Итак, мы видим здесь последовательно проведенный *διαίρεσις*: разделен сам предмет речи – *эрос*; разведены виды диалектики – возведение к единому и разделение на части; они, в свою очередь, отнесены к разным видам *логоса* – первой и второй речам Сократа. Кроме того, во второй речи вводится знаменитый образ души как колесницы, запряженной двумя конями — «дурным» и «благородным», которые метафорически изображают все те же «дурной» и «хороший» *эрос*; и вот перед нами целостная и стройная система изоморфизма: предмет – способы рассуждения о предмете – виды изложения — конкретные образы (в данном случае это животные, что опять-таки соответствует метафоре *логос зоон*). К тому же слова Сократа о едином теле, разделенном на «левое» и «правое», отсылающие к введенной перед этим метафоре *логоса-животного* с его «головой» и «конечностями», кажется, намекают на общую архитектуру диалога: «левая» и «правая» речи Сократа – «конечности», последующая рефлексия по поводу строения *логоса* – «голова»⁹.

Таким образом, метафора *логос зоон* у Платона определяет прежде всего устройство целого в его разделенности на части, расположенные в соответствии с общим замыслом (*телосом*)

⁸ Отметим, что византийский писатель XI в. Михаил Пселл в своем сочинении об «Эфиопике» Гелиодора описывает ее композицию с помощью образа *клубка змей*, как бы конкретизируя метафору *логос зоон*: «Да и само начало сочинения напоминает свернувшихся змей, спрятавших головы внутрь клубка, а тело оставивших на виду; ведь книжка делает началом середину, словно так выпал жребий, завязка же повести проскальзывает внутрь». Пер. Н.В. Брагинской (*Брагинская Н.В. Указ. соч. С. 35–37*).

⁹ В таком случае речь Лисия можно трактовать как «хвост», что вполне соответствует всегдашней скрытой иронии и игровым стратегиям Платона-писателя, а кроме того, согласуется с его оценкой мастерства Лисия. Впрочем, можно посмотреть на это и по-другому: «конечности» – речь Лисия и первая речь Сократа, в которой отдается дань риторике; «туловище» (μέσον – средоточие, сердцевина) – вторая речь Сократа, вдохновленная божеством; «голова» остается прежней. Впрочем, такого рода юмористическая детализация вторична по сравнению с общей метафорикой телесности *логоса*. Напомним, что образ тела как метафора органического целого определяет и устройство платоновского *государства* с его четкой иерархией: философы – «голова»; стражи – «сердце»; ремесленники – нижняя часть тела.

произведения, и такое устройство Платон осуществляет в текстах создаваемого им самим нового *письменного* жанра – философского диалога. Стоит подчеркнуть, что Платон неоднократно «овнешняет внутреннее», т.е. строит произведение как *целое*, следуя помещенным *внутри* него принципам написания. Это мы обнаруживаем не только в «Федре», но и, например, в «Пире»: в финальной сцене диалога Сократ говорит, что хороший поэт должен с равным мастерством писать и комедии и трагедии, и это оказывается описанием устройства самого «Пира», в котором одна часть «серьезна», а вторая, начиная с вторжения Алкивиада и пьяных гостей, обыгрывает первую в комическом ключе.

В статье «Театр жестокости и закрытие представления» Деррида говорит: «Платон критикует письмо как тело»¹⁰. Думается, дело обстоит противоположным образом: Платон полагает, что письменная речь должна быть своеобразным аналогом живого тела – но тела одушевленного и обладающего умом.

Неоплатоники: логос как космос

Такой подход к диалогам Платона, при котором их форма толковалась как метафорическая реализация внутреннего философского содержания, активно развивали неоплатоники. Они, например, считали, что уровни т.н. «завернутой композиции» (как ее иногда называют литературоведы) представляют собой аналогию иерархии бытия. Действительно, у Платона мы нередко встречаемся с передачей события, восходящей от каких-то достаточно случайных рассказчиков к его непосредственным свидетелям и участникам, и порой число посредников достигает трех, четвертый же уровень – исходная беседа («Пир», «Парменид», «Тимей»). В упрощенном виде толкование этой завернутой структуры дается в анонимном неоплатоническом трактате VI в. «Пролегомены к платоновской философии». Как пишет автор, беседа непосредственных участников диалога соответствует уровню умопостигаемого (τοῖς νοητοῖς); пересказ свидетеля — рассудочному уровню (τοῖς διανοητοῖς), двойной пересказ пересказа — чувственно воспринимаемому (τοῖς αἰσθητοῖς) (Anon. Proleg. Plat. 20). Понятно, что важнейшим уровнем, определяющим все остальные, оказывается наиболее «высокий» в иерархии бытия – и он же наиболее «глубокий» с точки зрения завернутой композиции¹¹.

Прокл в комментариях на «Парменида» говорит, что каждому уровню соответствует особый способ рассуждения и изложения: на первом уровне нет ничего «иконического», т.е. «изобразительного», и рассуждения здесь не связаны с припоминанием и фантазией; вторая беседа опосредована фантазией и памятью; третья и четвертая – «всего лишь изображения» (Procl. in Parm. 626–628; здесь и далее пер. Л.Ю. Лукомского). Подобным образом Прокл интерпретирует и персонажей диалога – каждый из них являет собой метафору того или иного плана иерархии (сущее, жизнь, ум и т.д.) в персонифицированном виде; например, в комментариях на «Парменида» Прокл подробно толкует соответствие участников диалога тому или иному «эйдосу».

¹⁰ Деррида Ж. *Театр жестокости и закрытие представления* (Пер. А. Гараджи). – В кн.: *Его же. Ж. Письмо и различие* / Пер. с фр. под ред. В. Лапицкого. СПб.: «Академический проект», 2000. С. 313.

¹¹ Это толкование можно сравнить с попыткой научного объяснения подобной композиции – так, О.М. Фрейденберг считает, что она имеет в основе фольклорный характер и словесная структура такого повествования аналогична различным типам дейксиса: «...такое “раскрывание” Логоса было аналогично раскрыванию занавеса над подмостками балагана (или храмовой святыней), или ящика с божками, или того статуарного силена, внутри которого находилась сияющая красота (“Пир”): *показ заменял рассказ*» (Фрейденберг О.М. *Образ и понятие*. – В кн.: *Ее же. Миф и литература древности* / Сост., комм. Н.В. Брагинской. М.: «Восточная литература», 1998. С. 279). Этот показ в балаганных жанрах был непосредственным зрительно-световым «иллюзионом»; в мистериях прохождение нескольких уровней испытаний завершалось *эпоптеей* (созерцание «священного»); в определенном виде экзегезе, подобной неоплатонической, такая эпоптея трансформировалась в «духовное созерцание»: так, Прокл пишет о «Пармениде», что это «мистическая теория Платона, предназначенная прежде всего для эпоптов» (Procl. in Parm. 618). При этом, когда на уровне «умопостигаемого» диалог переходит от природы сущего к «неизреченному самому по себе», беседа завершается – «наступает молчание, которое Платон понимает как завершающую стадию созерцания единого» (Procl. in Parm. 76k). Здесь *показ* и *молчание* оказываются альтернативой голосу, занимающему подчиненное место.

Эта интерпретативная стратегия основана прежде всего на платоновской метафоре *λογος зоон*. Исходя из идеи органичности живого существа, неоплатоники полагали, что в диалогах значима каждая составляющая, даже на первый взгляд малозначащая: как живое существо, так и произведение подчинены единому телосу. Многие античные интерпретаторы Платона считали начала его диалогов, содержащие миф или бытовую сцену, риторическим ходом для привлечения интереса читателя, – неоплатоники с этим категорически не согласны: «Введения к платоновским диалогам подводят нас ко всем целям этих диалогов, а не выдуманы Платоном ради драматического привлечения душ <...> и не имеют в виду просто истории, как полагали некоторые» (Procl. in Alcib. 18 13–17).

Прокл, толкуя «Государство» и «Тимея», ссылается на пифагорейский способ выражения: «...пифагорейцы имели обыкновение предварять ученые наставления изъяснением предмета исследования через уподобления и изображения и после этого вводили тайные (ἀπόρητον) указания на тот же предмет через символы. И, таким образом, после пробуждения души к умозрению и очищения взгляда вызвали полное знание о предмете исследования» (Procl. in Tim. I p. 30 4–10). В соответствии с этой схемой Прокл толкует мифы «Государства» и «Тимея»¹²: в последнем фрагменте «Государства» (видение Эра о «занебесной области») он видит «уподобления и изображения», а в рассказе египетского жреца об Атлантиде в начале «Тимея» — символ; и то и другое готовит читателя посредством образа к пониманию целого. Выраженная иносказательно в начале произведения идея, считает Прокл, пронизывает собой весь диалог, но выступает в различных формах и в разных местах согласно различным способам изложения; так, идея борьбы противоположностей, которую Прокл усматривает в мифе об Атлантиде, обнаруживается, по его мнению, в «Тимее» в рассказе о каждом этапе творения.

Прокл неоднократно говорит о том, что диалог Платона нужно воспринимать «словно своего рода единое живое существо, образующееся из всех своих частей и созвучное самому себе, о котором <Платон> говорит в Федре» (Procl. in Parm. 659 15–18). Но эта метафора обогащается и приобретает статус своего рода модели *письменного логоса* благодаря диалогу «Тимей». Как известно, здесь Платон описывает три основных рода бытия (умопостигаемый первообраз; чувственный отпечаток; воспринимающее начало – «хора», «восприемница», «кормилица» – близкое тому, что позднее будет названо «материей»), а также рассматривает демиургию и строение космоса. Космос был создан по умопостигаемому образцу и устроен как «единое видимое живое существо, содержащее все сродные ему по природе живые существа в себе самом» (30d3–31a1), как «живое существо, наделенное душой и умом» (ζῶον ἔμψυχον ἔννοον; 30 b8–31a1; пер. С.С. Аверинцева).

Высказывание Платона о *λογος зоон* как словесном произведении объединяется у неоплатоников с идеей космоса как живого существа (ζῶον). Квинтэссенцию такого объединения «Федра» и «Тимея» находим в уже упомянутом анонимном трактате VI века: «...диалог — это своего рода космос» (ὁ διάλογος οἶον κόσμος ἐστίν; Anon.Proleg. Plat. 15 2). Одно из пояснений таково: «...как говорит сам Платон, литературное произведение (λόγος) подобно живому существу; разве не означает это, что прекраснейшее из произведений будет подобно прекраснейшему из живых существ? Самое прекрасное живое существо — это космос, и ему подобен диалог» (ibid. 15 13–16; здесь и далее пер. Т.Ю. Бородай и А.А. Пичхадзе).

Дальше автор развивает это сопоставление, напрямую соотнося части космоса и состав диалога: «Поскольку мы уже знаем, что диалог — это космос, а космос — это диалог, то, как мы увидим, и составных частей у диалога столько же, сколько и у космоса» (ibid. 16 3–4). Так как космос состоит из материи (ὕλη), формы (τὸ εἶδος), природы (φύσις), души (ψυχή), ума (νοῦς) и божества (θεότης), то и диалог состоит из них же: материи соответствуют действующие лица, а также время и место, в котором Платон писал свои произведения; форме – стиль (ὁ χαρακτήρ); природе – способ ведения беседы (τρόπος τῆς συνουσίας); душе – доказательства (ἀπίστωσις); уму – проблема (τὸ πρόβλημα); богу – благо (τὸ ἀγαθόν). Обратим внимание: материи соответствует и то, что «внутри» диалога – персонажи, – и то, что вроде бы выходит за

¹² Напомним, что эти диалоги – части одного рассказа: «Тимей» – утреннее продолжение законченной накануне вечером беседы об идеальном государстве.

его рамки – место и время написания диалога. По сути, здесь противопоставление автор-произведение уступает место единству, в котором оба они являются осуществлением какой-то живой силы космоса – она же при этом дискурсивно выражена «внутри» диалога. О внутреннем и внешнем здесь можно писать только в кавычках – автор включен «внутри» *космоса*, который он описывает в качестве творящего этот космос демиурга (действия демиурга подробно описаны в «Тимее»), одновременно «извне» определяющего творение данного *логоса*.

Но *чтение* диалога и его *понимание* тоже оказываются движением внутри живого космоса, – при этом восприятие зависит от «типа души» читателя. Уже в «Федре» Платон говорит, что сочинитель речей должен прежде всего изучить разные виды души: «Природу души надо рассматривать, отыскивая вид речи, соответствующий каждому природному складу, и таким образом строить и упорядочивать свою речь; к сложной душе надо обращаться со сложными, разнообразными речами, а к простой душе — с простыми» (Phaedr. 277 b8–c3; пер. А.Н. Егунова).

Схематизируя неоплатонический подход, можно сказать, что один читатель может воспринять (и тем самым реально осуществить) уровень «чувственных логосов», другой – уровень души, третий – ума, и т.д. Смыслом чтения и толкования становится при этом прохождение разных ступеней бытия и финальный выход в «неизреченное» – аналогом является «лестница прекрасного» в «Пире», где дошедший до вершины может слиться с «прекрасным самим по себе», описанным у Платона в духе апофатической теологии. Так живое существо диалога вбирает душу и ум читателя, составляя с ним одно целое, – воспринимающий становится как бы частью этого живого *логоса-космоса*.¹³

Деррида: «Хора»

А теперь вернемся к тому, как Деррида читает Платона – теперь это будет не «Федр», а «Тимей». В 1993 году было опубликовано его эссе под названием «Хора». Мы уже упоминали хору (χώρα), говоря о трех родах бытия в «Тимее»; Деррида делает ее главной темой этой работы. Неудивительно, что хора привлекла его внимание: еще в «Фармации Платона» Деррида отмечает *кормилицу и восприемницу* (метафоры, стоящие у Платона в одном ряду с *хорой*) как нечто, выходящее за пределы бинарной логики, находящееся «по ту сторону всех оппозиций платонизма», – они «нигде не присутствуют и никогда не преподносятся в форме присутствия», являясь неким условием первоначальной «записи форм», первичного *следа*.

Хора имеет значения «пространство», «место», «страна» – и Платон вроде бы подразумевает ее «пространственный» смысл. Однако это вовсе не то пространство, которое мы привыкли представлять, имея в виду чувственно воспринимаемые вещи и соотнося пространство с занимаемым местом или, например, воображая некое огромное пустое вместилище. Ни ощущением, ни воображением, ни разумом хора не схватывается. Платон характеризует ее как «незримый, бесформенный и *всевосприемлющий* вид, чрезвычайно странным путем участвующий в мыслимом и до крайности неуловимый» (51a7–b1; здесь и далее пер. С.С. Аверинцева); «входящие в нее и выходящие из нее вещи – это подражания вечносущему, отпечатки по его образцам, снятые удивительным и неизъяснимым способом»; этот вид «темен и труден для понимания» (49a3); он «воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного (τινι νόθῳ – некоего *незаконнорожденного*) умозаключения» (52 b1–2); мы (как бы) видим его во сне

¹³ Подобное отношение к письменному тексту обнаруживается у христиан, у гностиков, во многих других традициях. Один из самых известных в христианстве текстов на эту тему – четвертая книга трактата Оригена «О началах», в которой говорится о триадности Писания и троякой экзегезе: «...ибо как человек состоит из тела, души и духа, точно так же и Писание, данное Богом для спасения людей, состоит из тела, души и духа» (Orig. Princip. IV 11). Три уровня раскрытия смысла и у Оригена, и у гностиков, и в других подобных учениях соответствовали трем типам воспринимающих, интерпретаторов. Первый уровень – буквальный, и воспринимающие его люди назывались «телесными», σωματικοί. Второй уровень – аллегорический, указывающий на скрытый смысл текста; ему соответствовали «душевные» люди, ψυχικοί. Третий уровень – мистический, здесь человек воспринимал уже не смысл, а сам божественный Логос; люди, которым он доступен – «духовные», πνευματικοί (Orig. Princip. IV 14 20, III 1 17, II 3 7). Толкуя «Песнь песней», Ориген говорит, что только третий, высший способ толкования может «осветить» веру полным пониманием и привести к истинному «знанию» (Γνώσις) и «мудрости» (Σοφία) (Orig. in Cant. 109 24).

(ὄνειροπολοῦμεν βλέποντες; 52b3). Упрощая рассуждение Платона и опуская его довольно трудные для толкования дальнейшие описания хоры, попробуем сказать, что это *иное*, которое «предоставляет местопребывание» любому образу – хора существует только *посредством образа*, не будучи им.¹⁴ Воспользовавшись языком Деррида, можно обозначить ее как не существующее в качестве сущности и «присутствия» *условие различания*.

Деррида обращает внимание на то, что хора получает это свое имя в композиционном центре диалога и оказывается как бы «открытой щелью посреди книги» – здесь характеристики хоры позволяют сблизить ее с «зияющей дырой, пропастью, щелью» (χάσμα), этимология которой, в свою очередь, ведет к *хаосу* (χάσμα, χάος от χαίνω – раскрываться, разверзаться). Эта центральная «пропасть» определяет, по мнению Деррида, всю композицию диалога: «Если и впрямь есть щель посреди книги, род пропасти, "в" которой мы стремимся думать или говорить о бездонной щели, которая могла бы быть хорой (открытость места, куда все приходит, чтобы разом занять место и осмыслить себя, – поскольку это ведь вписанные туда образы), то разве не имеет значения, что бесконечное умножение образа вглубь устанавливает определенный порядок композиции рассуждения?»¹⁵

Рассматривая образы стражей города в самом начале «Тимея», рассуждения о воспитании мужчин и женщин, о политике браков, об общности детей и обращая внимание на даваемые здесь Платоном характеристики, Деррида находит во всем этом умножения образа хоры. «Пропасть раскрывается не сразу как только общая тема хоры получает свое имя, в самой середине книги. Все выглядит так, как если бы – и это "как если бы" очень здесь для нас важно – разлом данной пропасти заявлял о себе глухо и подпольно, заранее подготавливая и распространяя свои симулякры и бесконечно умножающиеся вглубь образы: серию мифических вымыслов, вложенных одни в другие»¹⁶.

«Вложенность» вымыслов – «завернутая композиция» – обнаруживается в начале диалога, во вступительной части, предшествующей рассказу Тимея о возникновении и устройстве космоса. Но помимо серии непосредственно «вложенных» друг в друга рассказов Деррида отмечает три «объемлющих» рассказа: 1) сам «Тимей» как целое, включающее 2) беседу накануне («Государство»), 3) пересказанную в «Тимее» как описание идеальной политики. Этот краткий пересказ, а точнее, перечисление Сократом основных политических идей «Государства» – самое начало диалога. Завязкой всего последующего становится некоторое недовольство Сократа: «... послушайте, какое чувство вызывает у меня наш набросок государственного устройства (πολιτεία). Это чувство похоже на то, что испытываешь, увидев каких-нибудь благородных, красивых зверей (ζῶα καλά), изображенных на картине, а то и живых, но неподвижных: непременно захочется поглядеть, каковы они в движении...» (19b3–8). Как видим, здесь само идеальное государство и одновременно *логос* о нем сравнивается с изображенным на картине или живым, но неподвижным, животным – и Сократ предлагает оживить его: для этого он просит гостей – Крития, Тимея и Гермocrates – рассказать, как такое идеальное государство могло бы существовать «в движении», говоря, что сам он не справится с этой задачей.

Зачем нужна эта преамбула? Деррида вспоминает слова Гегеля о том, что в предисловиях нет места серьезной философии – и действительно, «в этих преамбулах еще не стоял вопрос о хоре, по меньшей мере той, которая дает место в масштабах космоса»¹⁷, – хора выйдет на сцену позднее, в речи Тимея, в середине книги. Что значит в масштабах диалога мизансцена, в которой Сократ просит гостей рассказать о государстве, умаляя свои способности к этому (а также возможности поэтов и софистов) и возвеличивая способности собеседников?

Деррида говорит, что подобная мизансцена никогда, видимо, не принималась в расчет – «вместе с тем, особым образом, само место преамбулы теснится на пороге перед толкованием места, назначением собеседникам места, которое они будут позже толковать»¹⁸ (заметим, что

¹⁴ Мы пытались дать свое толкование «третьему виду» у Платона в статье: *Метафизика зазеркалья, или о двух материях у Плотина / Arbor mundi*. Вып. 12. М., «РГГУ», 2006. Сс. 9-45.

¹⁵ *Деррида Ж. Эссе об имени / Пер. с фр. Н.А. Шматко. М., СПб.: «Алетейя», 1998. С. 155.*

¹⁶ Там же. С. 168.

¹⁷ Там же. С. 163.

¹⁸ Там же. С. 163.

здесь, как и на протяжении всего эссе, Деррида обыгрывает слово «место» – одно из значений *хоры*). В этой сцене, говорит Деррида, Сократ «исчезает, он стирает в себе все типы, все роды», но, отступая, он объявляет себя «вместилищем всего»: «Сократ – это не хора, но он на нее очень похож, если бы она могла быть кем-то или чем-то»¹⁹. Итак, Сократ ведет себя в начале диалога так, как впоследствии будет описано «поведение» хоры.

После этого «стирания» Сократа начинается серия вложенных рассказов. Деррида выделяет: 1) пересказ молодым Критием его собственного рассказа, внутри которого 2) молодой Критий передает другой рассказ, в котором 3) старый Критий, его прадед, передает ему беседу, состоявшуюся между ним и Солоном, в ходе которой этот последний 4) излагает происхождение Афин по рассказу египетского жреца, опирающегося на египетские письменные источники, – это рассказ об Атлантиде, где первоначально жили предки афинян. В этой завернутой композиции Деррида видит схему, гомологичную самому содержанию рассказов: «На самом деле, любое повествовательное содержание: баснословное, вымышленное, легендарное или мифическое – в данный момент это не важно, – становится в свою очередь емкостью для другого рассказа. Всякий рассказ, таким образом, есть вместилище для другого. Существуют только вместилища повествовательных вместилищ. Не будем также забывать и то, что вместилище, место приема или приюта есть наиболее настойчивое (чтобы, по уже очевидным причинам, не сказать – существенное) определение хоры»²⁰.

Итак, начало «Тимея», включающее серию «вложенных» рассказов и предьявляющее образ поведения персонажей, оказывается вовсе не «довеском» к основной философской части произведения: наоборот, главная (по мнению Деррида) философская тема диалога реализуется здесь в самой композиционной схеме и в поведении действующих лиц.

Не будем заострять внимание на параллелизме герменевтических ходов Деррида и неоплатоников: историко-философский комментарий не входит в нашу задачу. Подчеркнем другое – ко времени написания «Хоры» Деррида, по-видимому, учел те импликации *логос зоон*, которые оставались «за скобками» во время создания «Фармации». Тема, в которую погружает нас такой *логос*, не только разворачивается в его внутренней образности, но «извне» охватывает нас, определяя само чтение и понимание – не «философски», но «бытийно». В данном случае: ныряя в «пропасть», разверстую посреди книги, мы пытаемся мыслить хору, – но мы уже «внутри» нее, охвачены ею, поскольку она – само условие различения, «предместье» любых оппозиций, являющихся существом мышления; и мы захвачены с самого начала текста сетью ее размноженных образов.

Поскольку хора не является сущностью и не обладает никакими качествами, говорить о ней философски, т.е. с помощью бинарной логики, невозможно. В начале своего рассказа о космосе Тимей говорит, что важно каждый раз находить такие способы изложения, которые будут соответствовать «природе» излагаемого. Поскольку, говоря о космосе, мы выделяем «образец» (*парадигма, παρὰδειγμα*) и «изображение» (*икона, εἰκὼν*) (29b2-c3), то и «слово о каждом из них» должно быть сродни тому предмету, который оно изъясняет». Логос «мыслимого» должен быть «непреложным и устойчивым», логос «подобия» -- лишь «правдоподобным». Что касается речи о хоре, которая не является ни образцом, ни подобием, то это может быть только какое-то «странное и необычное повествование» (*ἄτοπος καὶ ἀήθης διήγησις*; 48d5-6).

Поэтому, говорит Деррида, здесь уместны только метафоры: «Философия не может говорить философски о том, что всего лишь похоже на ее "мать", "кормилицу", "восприемницу" или "матрицу". В таком своем качестве она говорит только об отце или о сыне, как если бы отец породил ее совершенно один»²¹. Это отсылка к важнейшей для Деррида теме *отца* логоса, который, как мы помним, всегда оказывается неким живым присутствием. Что же мы видим в «Тимее»?

В самой глубине «завернутой» композиции – Деррида, как и неоплатоники, подчеркивает важность этого «первого – последнего» рассказа – находится миф об Атлантиде, изложенный египетским жрецом на основании письменных источников. Деррида подчеркивает, что от одного вложенного рассказа к другому «авторство» становится все более неопределенным и сказание

¹⁹ Там же. С. 164.

²⁰ Там же. С. 171.

²¹ Там же. С. 184.

доходит наконец до *мифа*, похожего на такую речь, которая не имеет – как и *письмо* – законного отца. «Сирота или незаконнорожденный, он дистанцируется, таким образом, от философского логоса, который – как об этом сказано в "Федре", – должен иметь отца, несущего ответственность, отвечающего за него и от него»²².

Разумеется, в контексте *хоры* есть соблазн противопоставить *отцу* философского устного логоса *мать* мифического и письменного – письменного в смысле образности как таковой, не случайно речь идет об иероглифах, понимаемых в античности исключительно как пиктограммы. Тогда появится красивая пара: «Федр» (устное, философское, отцовское) / «Тимей» (письменное, мифическое, материнское), соответствующая паре «Фармация Платона» / «Хора». Но Деррида этому соблазну не поддается, все время удерживая рассуждение на краю «пропасти», в которой грезится-зияет хора: «Являя собой третий род, она не принадлежит оппозиционной паре, например, такой, какую умопостижимый образец образует с чувственным становлением и которая больше похожа на пару отец/сын. <...> Хора обозначает особое место, промежуток, сохраняющий асимметричное отношение со всем, что "в ней", сбоку или сверх нее, что выглядит образующим пару с ней. В паре с тем, что вне пары, эта странная мать, дающая место, но не порождающая, не может более рассматриваться как начало»²³.

Хора не имеет отношения ни к рождению, ни ко времени, но, тем не менее, оказываясь чем-то вроде интервала или невидимого промежутка, позволяет «разламывать» последовательное движение логоса, возвращая его *как бы* к «началу»: так, очертив определенный круг рассуждений, рассказчик несколько раз предлагает вернуться и начать логос по-новому. В середине диалога, когда речь заходит о хоре, мы должны вернуться – говорит Деррида – к «пред-началу», которое лишает нас уверенности во всем отчетливо-дискурсивном, что было сказано до того, к тому, что «требует нечистого, угрожаемого, побочного, гибридного философского рассуждения»²⁴.

В «Тимее» «поворот» к хоре начинается с темы *необходимости* (ἀνάγκη), и последняя оказывается еще одним из имен хоры. Деррида обозначает эту необходимость как то, что «вынашивает» и «принимает» результат – образ противоположностей (умопостижимое/чувственное), т.е. философию. «Речь о хоре, таким образом, играет для философии роль сходную с той, что "сама" хора играет в отношении того, о чем говорит философия, а именно, с-формированного и ин-формированного в соответствии с образцом космоса»²⁵. Так речь о хоре в контексте конкретного диалога и в контексте всей истории философии (хора «ускользает от любой антропoteологической схемы, любой истории, любого откровения, любой истины») оказывается аналогом «необходимого зияния» в бытии.

Но почему мы все же пытаемся что-то сказать о хоре? Какая сонная греза, какое незаконнорожденное умозаключение приводит к этой необходимости?

Критий младший, завершив рассказ об Атлантиде (который, как мы помним, он услышал в детстве от прадеда, услышавшего его от Солона, услышавшего его от египетского жреца), говорит, что он помнит его лучше, чем что-либо другое: «...рассказ неизгладимо запечатлелся в моей памяти, словно выжженная огнем по воску картина» (26 с2–3). Деррида спрашивает: что же такое этот девственный воск? И говорит, что этот вопрос можно отложить до того момента, когда нам надо будет переименовать хору. Переименований хоры много, но чуть ли не главное – «вместилище». А вместилищем оказывается здесь всё: сам диалог «Тимей», Сократ, «похожий» на хору – и мы, читатели, воспринимающие все сказанное.

Так главным разломом, «пропастью» текста и главным зиянием бытия оказываемся мы сами – и мы же являемся «девственным воском», воспринимающим логос «удивительным и неизъяснимым способом». Именно в этом разломе и «грезится» хора, которую мы пытаемся превратить в табличку для письма.

Итак: и в случае неоплатоников, и в случае Деррида *логос зоон* – письмо, которое нужно не для понимания «обозначаемого смысла», а для «попадания» в определенное место бытия, точнее –

²² Там же. С. 181.

²³ Там же. С. 182.

²⁴ Там же. С. 183.

²⁵ Там же. С. 184.

в некоторое «состояние вне бытия». Для неоплатоников это – «неизреченное Единое» (ἀπόρητον ἕν), которое вне сущности и существования, τὰ ἐπέκεινα; для Деррида – «разлом», хора, то, что за любыми пределами. Это сближение – не отождествление, не попытка вписать Деррида в традицию, с которой он «боролся». Это, скорее, попытка указать на пересечение очень разных философских стратегий с очень разными целями в «месте» восприятия конкретных текстов, реализующих метафору *письма / живого существа*.

Мы начинали с метафоры *логос зоон* в «Федре». Деррида заканчивает этим свою «Хору»: напоминая, что сформированный логос должен походить на живое тело, он говорит, что это главная забота «Тимея». Далее идет фрагмент из «Тимея» и заключительные слова Деррида.

Тимей: «Теперь заготовленные причины разложены у нас по родам, как строительные материалы у плотников, и нам остается только выложить из них дальнейшую часть нашего рассуждения; вернемся, однако, к исходной точке и повторим вкратце весь наш путь вплоть до того места, которого мы только что достигли, а уже потом попытаемся дать нашему сказанию подобающее заключение» (69a).

Деррида: «Постараемся дать как конец нашей истории голову, которая согласуется с началом, чтобы венчать ею то, что предшествовало»²⁶.

Присоединимся и мы к этим словам, добавив, что «предшествует» всегда ἀπόρητον – χώρα.

²⁶ Деррида Ж. Эссе об имени. С. 185.