EDN LRZDTV

ПОВОРОТ ОТ ИСКУССТВА К ЖИТЕЛЬСТВОВАНИЮ: ПОЭТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ М. ХАЙДЕГГЕРА В КОНТЕКСТЕ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ МИМЕСИСА (*ΜΙΜΗΣΙΣ*) И ПОЭЗИСА (*ΠΟΙΗΣΙΣ*)*

АНАСТАСИЯ МЕРЗЕНИНА

Магистр философии.
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».
190068 Санкт-Петербург, Россия.
Аспирант.
Европейский университет в Санкт-Петербурге.
191187 Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-1168-3818

E-mail: amerzenina@eu.spb.ru

В статье анализируется трансформация поздней мысли Хайдеггера об искусстве и поэзии. Предполагается, что в 50-х годах понятие поэзиса (*poíησις*) у Хайдеггера освобождается от аристотелевского контекста: на место поэзиса как произведения искусства, построенного по миметическому принципу (*mímησις*), приходит поэзис как способ мышления и жительствования. На первый план выходят сам язык в своей прапоэтической функции и жизнь в своей «мистической» таинственности, связанной с тождеством бытия и сущего. В поздней философии Хайдеггера для поэзии как события языка важен момент различия бытия и сущего, который проживается как опыт «смещения», а не момент рассмотрения, или созерцания, истины вот-бытия (*Dasein*) и полноты бытия (*Seyn*). Именно этому «смещению» событие позволяет сбываться. Сам же язык формулируется как возможный (*Vermögen*) по причине сокрытия бытия и как то, что просветляюще хранит сокрытость и различие без возможности их усматривать в устойчивой форме произведения искусства. Также в тексте делается предположение о том, что поздняя мысль Хайдеггера о сущности поэзиса (*poíησις*), связанного с технэ (*τέχνη*), фюзисом (*φύσις*), эпистемэ (*ἐπιστήμη*) и поэзией, близка мысли Платона. Автор полагает, что в терминологиче-

* В статье использованы результаты исследований по проекту «Экзистенциальный опыт в цифровой среде: “бытие к цифре”, онтология виртуального и человеческое Я», выполненному в Федеральном государственном автономном образовательном учреждении высшего образования «Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики”» (Санкт-Петербург).

© АНАСТАСИЯ МЕРЗЕНИНА, 2025

ском аспекте существует более очевидная связь Хайдеггера с Платоном (поскольку Платон эксплицитно говорит о связи природы, человеческого творчества и мышления в божественном творении бытия), чем даже с досократиками, потому что именно платоновская мысль ведет к такому пониманию поэзиса, которое примиряет творение самой природы, творение человека и мышление, так что поэт становится тем, кто через себя позволяет языку сказываться, бытию — утаиваться, при этом сам содействует становлению бытия сущего.

Ключевые слова: поэзия, мимесис, Хайдеггер, искусство, событие, Платон, Аристотель, жительствование.

THE TURN FROM ART TO LIVING: M. HEIDEGGER'S POETIC PHILOSOPHY IN THE CONTEXT OF THE ANCIENT GREEK CONCEPTS OF MIMESIS (*ΜΙΜΗΣΙΣ*) AND POIESIS (*ΠΟΙΗΣΙΣ*)*

ANASTASIA MERZENINA

Master of Philosophy.
HSE University.
190068 St. Petersburg, Russia.
Postgraduate Student.
European University at St. Petersburg.
191187 St. Petersburg, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-1168-3818

E-mail: amerzenina@eu.spb.ru

The article analyzes the transformation of Heidegger's late thought on art and poetry. It is assumed that in the 1950s Heidegger's concept of poiesis (*ποίησις*) is freed from the Aristotelian context: poiesis as a work of art constructed according to the mimetic principle (*μίμησις*) is replaced by poiesis as a way of thinking and living. Language itself in its pra-poetic function and life in its "mystical" characteristics come to the fore. In Heidegger's late philosophy, the moment of difference between being and beings is important for poetry as an event of language. Poetry is lived as an experience of "displacement", and not a moment of contemplation of the truth of being-here (*Dasein*) and the fullness of being (*Seyn*). The event allows this "displacement" to come true. The language itself is formulated as possible (*Vermögen*) due to the concealment of being and as something that enlighteningly preserves concealment and difference without the possibility of contemplating them in the stable form of a work of art. It is assumed that Heidegger's late thought on the essence of poiesis (*ποίησις*), associated with techne (*τέχνη*), physis (*φύσις*), episteme (*ἐπιστήμη*) and poetry, is close to Plato's thought. The author believes that in the terminological aspect there is a more obvious connection between Heidegger and Plato (since Plato explicitly speaks of the connection between nature, human creativity and thinking in the divine creation of being) than even with the Pre-Socratics. It is precisely Platonic thought that leads to such an

* The article uses the results of research on the project "Existential experience in the digital environment: 'Being to digital', the ontology of the virtual and the human Self", carried out at the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education 'National Research University Higher School of Economics'" (St. Petersburg).

understanding of poiesis that reconciles the creation of nature itself, the creation of man and thought, so that the poet becomes the one who allows language to be expressed, being — to be concealed, while he contributes to the formation of the being of beings.

Keywords: poetry, mimesis, Heidegger, art, event, Plato, Aristotle, dwelling.

Искусство в философии Хайдеггера напрямую соотносится с истиной несокрытости (*ἀλήθεια*), а эстетика, будучи современным дискурсом, предпосланным А. Г. Баумгартеном, Хайдеггером критикуется как то, что полагает дихотомию между субъектом и объектом[1] и чувственное наслаждение произведением как объектом. Более того, эстетика — это сфера, куда искусство переходит только в Новое время, «художественное произведение становится предметом переживания, и, соответственно, искусство считается выражением жизни человека» (Heidegger, 1993a, 42). Иными словами, эстетика преподносит произведение как выражающее жизненные переживания художника и вызывающее такие же значимые переживания у воспринимающего. Эстетика в качестве дисциплины, говорит Хайдеггер, подчинена «традиционному истолкованию всего сущего» (Heidegger, 2008a, 40). Сам немецкий мыслитель предлагает смотреть на художественное творение не как на эстетическую ценность, но как на созидательное «совершение истины» (Heidegger, 2008a, 171).

Теория искусства Хайдеггера — многогранная философская теория. Однако в наши задачи сейчас входит не ее всеобъемлющее рассмотрение, но только указание на специфичность понимания ποίησις'а Хайдеггером в его поздний период, расходящегося с теорией искусства Аристотеля. В целом феномен поэзии в хайдеггеровской философии многоаспектно рассматривается в современных работах Дж. Паттисона (Pattison, 2000), А. Стран (Strhan, 2011), Дж. Гозетти-Ференсей (Gosetti-Ferencei, 2012), А. Пигалева (Pigalev, 2023), а также в более ранних трудах Г. Брунса (Bruns, 1989), В. М. Фоти (Fóti, 1992), М. Фроман-Мериса (Froment-Meurice, 1998), В. Бибихина (Bibikhin, 2001) и др. Все они указывают на такую важную характеристику поэзии, как проговаривание языком самого себя (*Sprache spricht*): действительно, согласно Хайдеггеру, в поэзии язык отвлекается от объектной направленности и погружается в природу собственной непотаенности. Словарь хайдеггеровских терминов толкует поэзис[2] следующим образом:

[1] См. подробнее: (Heidegger, 2008a; 2006)

[2] Дословно ποίησις с греческого можно перевести как творение. Однако здесь и в других случаях во избежание путаницы мы будем использовать кириллическую транслитерацию важных древнегреческих философских понятий. Склонение этих слов будет осуществляться по правилам русского языка.

> Poiêsis — это способ приведения в несокрытость, который в самом широком смысле этого термина вбирает в себя любой вид производства и порождения, включая природное творение. Как человеческая деятельность «собственно творческого действия», poiêsis опирается на автономную творческую силу природы для создания элементов поэтического творчества (GA19:46) (Knowles, 2021, 589).

В 1935 году, после отказа от ректорства в 1934-м, Хайдеггер читает доклад «Исток художественного творения». Приблизительно с этого времени, по крайней мере в публичной сфере, его мысль не просто отвлекается от проблемы самоутверждения немецкой нации, но вскрывает недочеты, сделанные им в ходе интерпретации события (*Ereignis*) бытия в политическом модусе: вместо рассмотрения онтико-онтологического различия (*Differenz*) и разрыва (*Bruch*) в вопросе о бытии и историко-политическом воплощении бытия Хайдеггер больше делает акцент на самом процессе дифференциации бытия и сущего в их интимной (*Innigkeit*) близости (Lewis, 2004, 386) в искусстве.

В связи с этим его внимание в вопросе о событии теперь направлено на искусство как поэзис. Он пишет, что все искусство, которое дает пребывать истине сущего как такового, есть поэзия. Сущность искусства, внутри которой пребывают художественное творение и художник, есть творящая истина, полагающаяся вовнутрь самого художественного творения. Искусство создает посреди сущего открытое место, и в открытости вещи предстают в совершенно ином облике (Heidegger, 2008a, 205).

Поэзия, с одной стороны, является лишь одним из видов искусства, но для Хайдеггера она является преимущественной, поскольку имеет дело с языком, который сам по себе есть самая важная характеристика человеческого способа бытия-в-мире (*In-der-Welt-Sein*). В поэзии Хайдеггер видит способ показа языка в его бытийном свершении: такой язык не формулирует гипотез и не формирует область сверхсущего, но раскрывает энергию (*ἐνέργεια*) (Heidegger, 2008a, 231) языка так, что становится очевидной его скрывающе-просветляющая суть. С другой стороны, в широком смысле поэтичность свойственна любому типу искусства, поскольку искусство — это поэтическое стояние в просвете (*Lichtung*), в несокрытости бытия, всегда связанное с самим языком (Heidegger, 2008a, 203–204).

Суть художественного творения для Хайдеггера в 30-х годах состоит в том, что оно выражает истину сущего: вместо того, чтобы утилитарно использовать вещи (*Zeug*), художник высвечивает саму суть вещей, то есть само сущее, как оно является вот-бытию (*Dasein*) в несокрытости бытия. В искусстве для Хайдеггера не субъект созерцает (*Anschauung*) отчужденный от него объект,

но человек раскрывает свою способность к творению (*τέχνη*) изделий и даже к определению самих идей (*εἶδος*) в вещах, ведь *τέχνη* в философии вплоть до Платона, стоит рядом со знанием, *ἐπιστήμη*[3]. Художник, не будучи ремесленником, не создает предметы, обладающие свойством подручности (*Zuhandenheit*), но высвечивает само бытие изображаемых предметов в качестве внутримирного сущего (*Innerweltliches Seiende*) и раскрывает заброшенность (*Geworfenheit*) исторически экзистирующего вот-бытия[4].

Свою теорию искусства Хайдеггер строит по большей части с опорой на Аристотеля, в частности — на его представления о технике (*τέχνη*) и природе (*φύσις*). В 1940-х годах он обращается к досократической мысли с целью определить специфику поэзиса, который бы не находился в отрыве, как у Аристотеля, от праксиса (*πρᾶξις*) и теории (*θεωρία*). А в произведениях 1950 — 1960-х годов Хайдеггер, особенно глубоко погружаясь в проблему поэзии, привносит в свою философию новые смыслы. Поэзия для него обретает характер особой мыслительной операции, которая проявляется не в любом произведении искусства и которая сопрягается со способом мыслить бытие и жить. Цель статьи будет заключаться в доказательстве этого тезиса.

В этой статье мы также постараемся осветить скрытую связь позднего Хайдеггера с Платоном, вопреки общераспространенному мнению о близости определения поэзии Хайдеггера к Аристотелю (связь же Хайдеггера с досократиками достаточно очевидна и обстоятельно исследована). А также попытаемся продемонстрировать, что у позднего Хайдеггера аристотелевские интуиции обогащаются платоновскими (хотя и без эксплицитного указания на Платона) и что он в итоге переходит от концепции поэзии как словесного искусства к условно «мистическому» опыту проживания жизни и говорения:

> Язык говорит. Человек говорит постольку, поскольку он соответствует языку. Соответствие есть слушание. Слышат постольку, поскольку слушают призывы тиши. Здесь не предлагается какое-то новое воззрение на язык. Все написанное направлено лишь на то, чтобы научить жить в говоре языка (Heidegger, 1991a, 20).

Именно экспликация платоновского смысла поэзиса в творчестве Хайдеггера позволит раскрыть специфику поэзии в его поздней философии. Ведь само хайдеггеровское противостояние Платону может быть основано лишь на недостаточно скрупулезном чтении древнегреческого философа. Если «Платон считал

---

[3] Подробнее об этом см.: (Heidegger, 1993b, 42).

[4] «Подлинно поэтический набросок — это раскрытие того самого, вовнутрь чего искони брошено исторически совершающееся здесь-бытие», — пишет Хайдеггер (Heidegger, 2008a, 40).

необходимым то, что Федон называет “бегством в logoi”», а Хайдеггер «отказывался от такого полета, настаивая на возможности непосредственного видения солнца, даже если оно находится в затмении» (Gonzalez, 2009, 345), то в поздний период сам Хайдеггер все больше признает операцию логического (*λόγος*) обоснования бытия (и неизбежность ценностного характера обоснования[5]) неизбывной и неизбежной (Heidegger, 1991b, 152) и, следовательно, все больше сближается с платоновским методом диалектического познания (*διαλεκτική*) и с размышлениями о специфике поэзиса (в широком смысле — как творения бытия из ничто).

В курсе „Die Grundbegriffe der antiken Philosophie“ Хайдеггер критически рассматривает платоновское Благо (*ἀγαθόν*) как цель для практического (*φρόνησις*) знания, противопоставляемого умозрительному знанию (*σοφία*), в курсе лекций „Vom Wesen der Wahrheit: Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet“ — истолковывает платоновское Благо как онтологическую категорию, не связанную с практическим познанием[6], а в „Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)“ вновь говорит, что неверно связывать Благо и онтологический вопрос о бытии. Хайдеггер в итоге не смог принять ценностно-практического характера платоновского Блага. И хотя в онтологии Хайдеггера с самого начала теория (*θεωρία*) и практика (*πρᾶξις*), исходно понятые через Аристотеля, не являются противоречивыми типами знания, поскольку в деле постижения истины бытия теоретическое познание вбирает в себя практику (Heidegger, 2005, 309), до определенной поры он все же полагает, что практическая жизнь исполняет себя и вступает в свои права только в теории в высшем смысле (Gonzalez, 2009, 44).

Однако в поздний период, в отличие от философии 30-х годов, вместо «знающего впрыгивания» (Heidegger, 2020, 305) в событие бытия, Хайдеггер мыслит несокрытость бытия не просто как то, что имеет место в падении и заброшенности в мир, но как то, что всегда ускользает и может быть хранимо только в самом забвении бытия, не могущем полностью превзойти «практичность» знания:

> Этот рок, который надо мыслить бытийно-исторически, однако, неизбежен потому, что бытие только тогда и может просветлить в его истине хранимое им различие бытия и сущего, когда само это различие станет собственно событием. А как

[5] Сначала для Хайдеггера борьба с аксиологическим мышлением является задачей фундаментальной онтологии, описывающей устройство «ценностно нагруженного» сущего (Heidegger, 2003b, 83), в поздний же период он скорее призывает не ограничивать мышление о сущем ценностной перспективой, признавая при этом, что приближение к аксиологическому корню мышления (без его отвержения) в его бытийной истине — это допущение бытия, то есть более строгая и последовательная философская задача, чем построение онтологического проекта, отвергающего ценностное мышление (Heidegger, 1993i, 212–216).

[6] То есть рассматривает Благо как то, что делает само вопрошание бытия доступным.

оно станет событием, если сущее сперва не будет охвачено крайним забвением бытия и одновременно бытие не придет к своему, метафизически непостижимому, безусловному господству в качестве воли к воле, которая прежде всего дает о себе знать единственно через первенство сущего (предметно-действительного) над бытием? (Heidegger, 1993h, 180–181).

Мы полагаем, что «мост» между Платоном и поздним Хайдеггером (с конца 1940-х — начала 1950-х годов) может быть проложен общим значением поэзиса в деле постижения несокрытости бытия. И в таком постижении теория, даже в высоком древнегреческом смысле, не будет доминировать над практическим познанием, поскольку поэзия впускает в себя и трансформирует всегда практически ориентированную мысль, которая может быть переосмыслена не в созерцательной теоретической жизни, *βίος θεωρητικός* (вбирающем *βίος πρακτικός*), но в малости, безрезультатности и нецелесообразности действенной мысли, как будто и невозможен чистый *βίος θεωρητικός*, гарантирующий знание истины бытия (Heidegger, 1993i, 219). Истинная мысль, которая может проявляться в речи, не должна относиться «ни к теории, ни к практике. Она имеет место прежде их различения. Эта мысль есть — поскольку она есть — память о бытии и сверх того ничто» (Heidegger, 1993i, 217). И эта мысль у Хайдеггера имеет место в поэзии, которая является не произведением искусства, не онтологией, но соотносится со способом жить и мыслить.

1. АРИСТОТЕЛЬ: ПОЭЗИС (ΠΟΙΗΣΙΣ) И МИМЕСИС (ΜΙΜΗΣΙΣ) ИСКУССТВА

Поэзис у Аристотеля имеет достаточно четкое значение, однако однокоренные слова порой употребляются им в смысле любого типа творения. С одной стороны, словом τὸ ποιητικόν обозначается возникновение из материи вещей (растений, животных и т. д.), которое является естественным становлением вещей (первый тип становления)[7]. С другой стороны, поэзисом является творение, принципом которого является форма без материи (второй тип становления — творческий). Во втором смысле к такому становлению относятся мышление и творчество. Мышление (*νόησις*) восходит от чувственной вещи к познанию сущности вещи, то есть устремляется к самим действующим причинам, в то время как творчество есть устремление от действующих причин к результату (Aristotle, 1976, 199–200). Через творческое становление мыслится «чтойность» вещей, которые имеют свою форму еще только в душе.

[7] Об этом Аристотель пишет в трактате «О возникновении и уничтожении».

Важно также отличать у Аристотеля технэ как искусство в широком смысле и поэзис как художественное творение. С одной стороны, технэ в широком смысле определяется как один из способов познания, суть которого состоит в создании того, что существует только в потенции, в создании вещей, не необходимых по своей природе и зависящих только от творящего человека. Технэ вбирает в себя и ремесло, и поэзию как сферу изящных искусств, но поэзия обладает знанием того, как возникают вещи, а ремесло зачастую устроено как воспроизведение уже изведанного и знакомого принципа работы. Так, технэ является родовым понятием по отношению к поэзии:

> Появляется же искусство тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы (Aristotle, 1976, 65–66).

С другой стороны, поэзис может быть родовым по отношению к технэ понятием: он есть один из основных видов деятельности человека наряду с праксисом, суть которого состоит в творении, не связанном с чистым познавательным интересом (в поэзисе преобладает относительная цель познания, то есть для него важно не знание ради знания, как для теории)[8]. Здесь ремесло и поэзия уравниваются в связи со знанием случайного, то есть с миром становления, а не неизменных сущностей:

> Искусство ведь не относится ни к тому, что существует или возникает с необходимостью, ни к тому, что существует или возникает естественно, ибо [все] это имеет начало [своего существования и возникновения] в себе самом. А поскольку творчество и поступки — вещи разные, искусство с необходимостью относится к творчеству, а не к поступкам (Aristotle, 1983a, 176).

Теперь необходимо понять, как творящая сама по себе природа (*φύσις*), действующей причиной которой является Бог (*νοῦς*), и технэ (*τέχνη*) связаны с изящными искусствами. Природа и вещи, созданные человеком, для Аристотеля, несмотря на их очевидные различия, все же имеют один источник — Бога, который мыслит само мышление и содержит в себе все эйдосы[9]. Но при этом фюзис сильно отличается от поэзиса, поскольку природа имеет в качестве цели

---

[8] Здесь стоит отметить, что у Платона, в отличие от Аристотеля, технэ и эпистемэ, искусство и знание, еще не расходятся в сферах применения: в «Ионе» рапсод не только творит, но и многое знает.

[9] Хайдеггер пытается смягчить различие между технэ и фюзис, технэ и эпистемэ у Аристотеля и представить ремесло, науку, изящные искусства как выведение из потаенности, опираясь на тезис о том, что и фюзис, и технэ, и эпистемэ одинаково порождают нечто сущее, занимаются оформлением сущего (*μορφή*). См. подробнее: (Heidegger, 2008a; 2006).

саму себя, а поэзис как технэ лишь дополняет природу. Что касается искусства в узком смысле (изящные искусства), то его специфику по отношению к природе и технической способности необходимо рассматривать в связи с понятием мимесиса.

Мимесис (*μίμησις*) в теории Аристотеля также является достаточно расплывчатым понятием и не всегда относится к области изящных искусств. В общем смысле Аристотель определяет мимесис позитивно, во-первых, отводя ему место в технэ, во-вторых, видя в мимесисе универсальный закон творчества. А. Ф. Лосев говорит, что «разница между Аристотелем и Платоном залегает как раз не в сфере мимесиса, или метексиса (тут Аристотель — обычный платоник), а именно в сфере предмета мимесиса, в сфере учения об эйдосах, или формах» (Losev, 2000a, 460). У Аристотеля, говорится далее, художественные образы нейтральны, они, хотя и не существуют, участвуют в бытии непосредственно. Образы изображают не то, что есть или было, но то, что могло бы быть, то, что возможно, но не актуально[10], при этом сохраняя свою действенную (художественную) силу. Сравнение художественного образа с первообразом предмета доставляет человеку чувство удовольствия. Далее Лосев говорит:

> По Аристотелю, искусство (которое, повторяем, здесь пока еще не отличается от науки), обязательно есть совмещение общего и единичного. Общее здесь таково, что оно является принципом для понимания всего подпадающего под него единичного, а единичное здесь таково, что оно имеет значение не само по себе, но — лишь в свете своей соотнесенности со своим общим. Другими словами, здесь мы наталкиваемся на ту же самую проблему, которую Аристотель решает и вообще для всей своей философии (Losev, 2000a, 402).

Это означает, что для Аристотеля искусство всегда подражательно, но подражает оно не единичным вещам, не актуальному миру: оно есть воспроизведение того, что пребывает в возможности (*δύναμις*). Художник может ухватить наиболее общее, что есть в единичной вещи, следовательно, он воспроизводит целесообразность, оформленность, становление вещи.

М. Синклер уточняет, что мимесис — это не имитация или копия вещей, но представление самой их эйдетической сущности, так что Аристотель в своей теории мимесиса задолго до Гуссерля говорит о некоторой эйдетической редукции (Sinclair, 2006, 190).

То есть можно сказать, что Аристотель утверждает способность человека в художественном творении изображать идеальные формы вещей (их «чтойность») в вымышленных образах. Художник у Аристотеля ближе к мудрости,

[10] См. подробнее: (Aristotle, 1983a; 1983b).

чем ремесленник (для которого не характерно такое знание), так как знает причины вещей, но в отличие от философа (для которого характерна теоретическая деятельность) воспроизводит универсальное через конкретные чувственные образы.

У Аристотеля человеческая деятельность находится в отрыве от сотворенной богом природы, однако, как утверждает Лосев, она является таковой только в том смысле, что художник отделяет себя как субъекта от своего творчества. Если же представить себе художника, деятельность которого совпадает с содержанием его творчества, то здесь мы будем иметь дело с чем-то неотличимым от творчества природы. Но что это тогда будет за творение? Как бы то ни было, Хайдеггер на основании философии самого Аристотеля приводит в единство фюзис, технэ и поэзис (как изящные искусства)[11]. Несмотря на то, что поэзис как художественное творчество и природа являются продуктами деятельного поэтического акта, цели у них все же совершенно различные (в искусстве человек лишь созерцает целесообразность чего-либо в мире).

Хайдеггер в 1930-е годы размышляет над тем, как искусство в широком смысле может быть вписано в природу[12], и опирается на размышления Аристотеля о фюзисе и технэ[13]. Хайдеггер видит в определении природы у Аристотеля некоторую двусмысленность:

> В «Физике» Аристотель понимает фюзис как бытие (*ousia*) определенной (и самой по себе ограниченной) области сущего: вещей, которые растут, в отличие от вещей, которые сделаны… Но трактат «Метафизика» [I, 1003a27] говорит прямо противоположное: *ousia* (бытие сущего как таковое) есть нечто вроде фюзиса (цит. по: Ferrari Di Pippo, 2000, 24).

Он усматривает у Аристотеля след досократического понимания природы в важном значении всеполноты бытия, характерной для созданных и несозданных человеком вещей. «Пересобирая» Аристотеля на досократический лад, Хайдеггер пытается помыслить и более исконный смысл поэзиса. Во «Введении в метафизику» 1935 г. Хайдеггер говорит:

> В этом прорыве язык как словостановление бытия был — поэзией. Язык есть прапоэзия, в которой народ творит бытие. Наоборот, великая поэзия, благодаря которой народ вступает в историю, начинает построение стати (*Gestaltung*) при-

---

[11] Аристотель полагал, что между искусством и природой нет сущностного различия в характере создания ими конечных форм (*μορφή*). Различие состоит только в действующих причинах.

[12] Речь здесь идет не только об «Истоке художественного творения», но и о тексте «Гёльдерлин и сущность поэзии», о лекциях о Гёльдерлине („Hölderlins Hymnen *Germanien* und *Der Rhein*“).

[13] См.: (Heidegger, 1976).

> надлежащего этому народу языка. Греки создали и познали эту поэзию благодаря Гомеру. Язык открылся их сиюбытности как прорыв в бытие, как раскрывающее построение стати сущего (Heidegger, 1998, 178).

Если понимаемая в качестве бытия природа вбирает в себя также существо человеческой техники, то поэзис является способом высвечивания несокрытости бытия, способом высвечивания укорененности технэ в природе. И хотя сам Аристотель нигде не выражает эту мысль в эксплицитном виде, Хайдеггер на базе аристотелевского корпуса приходит к такому выводу.

О. Балабан пишет, что праксис в теории Аристотеля стоит выше поэзиса (как человеческого творчества), а энергия, будучи деятельностью, которая является целью в себе (Balaban, 1990, 197), может быть понята через праксис, в котором причины деятельности совпадают с целью и который приводит к состоянию счастья (*εὐδαιμονία*). Однако сам Хайдеггер делает акцент на поэзисе, а не на праксисе.

Ш. Д. Киркланд в работе о Хайдеггере и Аристотеле говорит, что существует устойчивость деструктивного проекта, которая очевидна даже после «поворота», например, в тексте «Вклады в дело философии». Хайдеггер после «поворота» якобы предполагает, что необходимо устранить различие между софией и философией, обладанием «мудростью» и «желанием мудрости» так, чтобы человек не владел тем, что он рассматривает, что он «любит» (*φιλεῖν*), но постоянно находился в поиске «любимого». Для нас это означает своеобразное единение теории, праксиса и поэзиса как технэ. Однако Киркланд утверждает, что поиск без намерения найти и овладеть, вопрошание без надежды на определенный ответ, начало без надежды на конец — то, что уже присутствует в мышлении «деструкции», которое ранний Хайдеггер надеется найти у Аристотеля (Kirkland, 2023, 112–113). Но немецкий философ все же автономно от Аристотеля пытается мыслить поэзис бытия как сущность и теории, и праксиса, и технической способности, в которой характер сотворенного (будь то скульптура, дом, стихотворение или научная гипотеза), являющегося внеположной целью поэзиса, в конце концов теряет свое значение. Более того, для позднего Хайдеггера отсутствие желания найти и овладеть непредставимо, поскольку оно обусловливает специфику экзистирования вот-бытия. Противоположное же ведет к нигилизму, а путь, который видит себя в качестве собственной цели, является продолжением нигилистического мышления (Heidegger, 1993j, 80–82). Поздняя метафора философского поиска как бесконечного пути означает не теоретическое созерцание безрезультатности философской мысли, но путь мысли, выходящий за пределы рациональной абстракции. Потому и деструкция предше-

ствующей метафизики в «Бытии и времени» по своему характеру отличается от таковой во «Времени и бытии»: во втором случае она расценивается лишь как то, что подготавливает и намечает переход к событийной мысли, которая не разоблачает метафизику во имя фундаментальной онтологии, но вмещает ее в себя как сбывающееся событие (Heidegger, 1993f, 404). В связи с этим нам сложно согласиться с Киркландом в том, что попытки раннего и позднего Хайдеггера включить незавершенный характер мышления в саму мысль об истине бытия на протяжении всего творчества оставались одинаковыми — вдохновленными Аристотелем и направленными на преодоление метафизического мышления посредством деструкции (*Destruktion*). Понимание Хайдеггером поэзиса уже в 1930-х годах размежевывается с аристотелевским, а смысл поэзиса в 1950-х годах и вовсе сильно отличается от методологической деструкции метафизики (что будет рассмотрено позже).

А. Феррари Ди Пиппо, анализируя хайдеггеровский поэзис в контексте философии Аристотеля, делает вывод, что аналитика вот-бытия у Хайдеггера, в соответствии с аристотелевским понятием поэзиса, сверхдетерминирована понятием производства, в связи с чем поэзис и праксис расходятся (Ferrari Di Pippo, 2000, 15–16). В 1930-х же годах немецкий философ якобы исправляет это упущение, говорит Феррари Ди Пиппо, однако нам представляется, что, хотя Хайдеггер после «поворота», действительно пытаясь примирить поэзию, ремесло, теорию, праксис и фюзис, вместо экспликации смысла бытия размышляет о таинственной несокрытости бытия, по-настоящему он осмысляет и трансформирует разрыв между поэзисом природы/бытия и технэ человека только на закате своего творчества.

Более того, Хайдеггер здесь еще мыслит событие искусства как явственное запечатление несокрытости бытия. Художник делает видимым «творящуюся истину, полагающуюся вовнутрь творения» (Heidegger, 2008a, 40), то есть созерцает становление сущего в процессе произведения самого сущего, так что действенность оформляется в художественной неподвижности образов, и художественное произведение «стоит в самом себе». Однако в 1930-е годы Хайдеггер является «заложником» того, о чем Аристотель как раз говорил: немецкий философ размышляет о выраженности поэзиса не просто в поэтическом слове, но в технически-художественной (миметической) форме (как *ποιητική τέχνη*). Немецкий мыслитель настаивает на том, что несокрытость можно мыслить в стихотворении (поэме, драме), скульптуре, картине, и использует досократическую мысль как метод анализа поэтического творчества, неизбежно содержащего в себе художественную образность, а не как особый род философского

мышления. Хотя Хайдеггер уже тогда понимает поэзис как способ бытийной мысли, а не как принцип эстетического наслаждения, он еще не в полной мере находит адекватную ему форму.

Вся «тонкость» в определении задач мышления и поэзии у позднего Хайдеггера (конца 1940-х — начала 1950-х годов) состоит в том, что он не просто опознает радикальную неспособность содержания мысли совпасть с сущностью мышления (как и неспособность технэ совпасть с фюзисом, человеческого поэзиса — с природным поэзисом), но предлагает особый способ прожить и помыслить эту неспособность вне ограничений художественными рамками произведения. То, что говорит язык, для несокрытости бытия не имеет значения, поскольку бытие осуществляется задолго до того, как оно отпечатается в произведении искусства, а изначальное мышление, которое как раз и может явить бытие в его несокрытости, должно обращаться не к осуществляющемуся или осуществленному (*Gewesendes*), но к самому осуществляющему (Heidegger, 1993b, 236). Следовательно, изобразительное искусство в той же мере, что, к примеру, и ремесло, находится в ситуации сокрытия истины творящего бытия и имеет способность к раскрытию потаенного. Несокрытость как истину бытия невозможно удержать ни в содержании мысли, что выясняется окончательно в „Beiträge…“, ни в особой художественной форме мысли, поскольку уже присутствующее не успевает к событию начала (*Anfang*) присутствия.

Мы не утверждаем, что поздний Хайдеггер полностью отвергает понятие искусства. Однако же в его поздних размышлениях появляются новые смыслы, которые обогащают и трансформируют это понятие: Хайдеггер говорит об искусстве в его широком древнегреческом понимании, а потому задает вопрос о том, может ли оно сегодня вновь вернуться к своему предназначению (Heidegger, 1993b, 238). Начало мышления может быть прослежено в самом простом слове, первом взгляде на вещь, а потому и поэзия может быть понята как мысль, которая вместе с бытием (каждый раз как впервые) порождает сущее. Значит, поэзия — это опыт постижения человеческой технической способности, развернутой самой «поэзисной» силой бытия. Не краски на картине, мрамор скульптуры, рифма стихотворения или звуки струн высвечивают «фюзисное» основание человеческого мышления, но сама материя обычной вещи (*das Ding*), например чаши из глины, которая ничего не изображает, находится в пользовании и которая все же может быть помыслена поэтически. Так у Хайдеггера оказывается, что энергия — это не столько покоящееся стояние языка в самом себе в пределах художественного произведения, сколько по-

коящееся стояние языка в пределах особого поэтического переживания мира, суть которого состоит в том, что «всякая осмысливающая мысль есть поэзия» (Heidegger, 1993d, 273).

2. ПЛАТОН: ПОЭЗИС (ΠΟΙΗΣΙΣ) КАК ДИАЛЕКТИКА (ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ)

Поэзис (*ποίησις*) у Платона отнесен изначально к нехудожественной области и означает переход от небытия к бытию, потому подлинным творением является, с одной стороны — мир идей, с другой — космос, или природа, Творцом всего является Демиург, а акт творения — это создание идей и воздействие идей на первоматерию (Plato, 1993a, 115). Что касается человека, то он тоже является творцом, но только в ограниченном смысле. С одной стороны, ремесленник и деятель искусства также могут производить нечто доселе не существующее, однако так или иначе его техническая способность не порождает вечные идеи, но лишь подражает им. С другой стороны, технэ (как все, что производит человек) принадлежит сфере природы и ее поэзиса, так как человеческое искусство не только воспроизводит идеи, но сами «закон и искусство» возникают от природы (Losev, 2000b, 29). Поэзис в таком понимании не отождествляется с технэ как с человеческой способностью, но предшествует ему, предпосылает его, а потому между поэзисом и технэ у Платона существует опосредованное единство. Технэ же в широком смысле (к технэ у Платона относятся и ремесло, и наука, и поэзия) обозначает всякое человеческое творение. Для Платона, однако, не всякое человеческое искусство тождественно природе (то есть не всякое технэ сопричастно фюзису). А. Ф. Лосев по поводу искусства у Платона пишет:

> Искусство только в том случае может отождествляться с природой, когда, во-первых, сама природа понимается как художественное произведение и, во-вторых, когда художественное творчество ничем существенным не отличается от творчества вещей или вообще жизни (Losev, 2000b, 31).

Тогда попробуем разобраться, в каком смысле человеческое творчество может быть причастно божественному творению. В 10-й книге «Государства» Платон говорит, что есть три типа создателей. Первый — Демиург, Бог или Творец (*ποιητής*), и действует Он через поэзис: Он создает сами идеи (Losev, 2000b, 43), космос и является подлинным Творцом природы. Второй — ремесленник, и он действует через технэ. У Платона ремесленник — это тот, кто подражает самой природе. Он имеет в уме идею и воплощает ее в материи. Третий тип —

художник в узком смысле слова, или поэт. Согласно Платону, поэт подражает миру вещей, которые сами являются лишь отражением мира идей. И все же поэт Платоном рассматривается в двух смыслах — как деятель подражательного искусства (которого он критикует) и как некий подлинный творец. Поэт может заниматься созданием художественных образов, которые являются подобием подобия, то есть подобием уже существующих вещей. Такое искусство Платоном в «Государстве» критикуется как миметическое, стоящее слишком далеко от образца (Plato, 2015, 336), и говорится, что было бы полезнее, если бы такой человек подражал идеям и, как ремесленник, создавал вещи.

Лосев анализирует содержание «Государства», а также диалогов «Кратил» и «Софист» и приходит к выводу, что

> если бы мы захотели формулировать тот принцип, благодаря которому хаотическое, антиморальное и антихудожественное и вообще субъективно-произвольное подражание становится у Платона тем истинным и подлинным подражанием, которое он безоговорочно признает, то таким принципом являются у него, конечно, мудрость и знание, то есть объективно-существенная направленность подражания. Все дело в том, что одни знают то, чему они подражают, другие же этого не знают (Soph. 267 b). Сколько угодно можно подражать тому или другому предмету, совершенно его не зная (R. P. X 602). (Losev, 2000b, 48).

Исходя из сказанного, должен быть у Платона тип подражания, отличный от ремесленного и художественно-поэтического, который наиболее близко стоит к миру идей и приближается к божественному поэзису. Действительно, у Платона можно выделить подлинное подражание идеям, которое должно выражаться не в ремесленном производстве или художественном воспроизводстве уже существующих предметов в образах, но в знании первообраза. Высшим проявлением искусства как подражания идеям является для Платона диалектика, суть которой состоит в созерцании (*θεωρία*) высших сущностей и познании (*ἐπιστήμη*) идеи Блага как возможности постижения истины Единого[14]. Но как познание/знание связано с поэзисом?

Хотя Платон и настаивает на божественном характере идей, на нетождественности мира идей и мира вещей, в «Парменида» он говорит о необходимости многого для познания Единого, потому что с Единым отожде-

[14] С. П. Лебедев, анализируя «Государство» Платона, говорит, что Благо и Единое — не синонимы. Благо тождественно Единому, если речь идет о логической сфере умозрительного. Но также идея Блага заключается в способности познавать совершенные вечные идеи, мыслить Единое (Lebedev, 2008). Благо — это само условие познаваемости Единого, то есть совокупности всех идей. Суть Блага состоит в познании целесообразности всех явленных в земном мире вещей.

ствиться невозможно, полностью познать его невозможно, но это и не входит в задачи человека: человек может, подражая высшим идеям, обнаружить в этом мире источник света собственного разума и, можно сказать, в диалектическом познании опознать в себе частицу божественного творения без отождествления с ним и возможности сделать его полностью имманентным земному миру.

М. Эспозито также пишет, что мимесис как подражание эйдосам принадлежит не только сфере искусства, но и самому мышлению. Более того, эйдолоны (*εἴδωλον*), или копии идей, возникают в любом творческом акте, не только в действиях людей, но и в демиургии богов (эйдолоны, созданные божественным творением — это вещи во снах, тени, отражения). Для Платона они являются неизбежным результатом любой формы творения, к тому же все познаваемое каким-то образом подчинено миметическому механизму. Человеческий мир сам по себе является сферой мимесиса и неизбежно содержит эйдолоны. Эспозито утверждает:

> …человеческий удел — пребывать в сфере мимесиса, и даже если эйдосы могут быть уловлены, это может происходить только на мгновение, но не может быть нормальным состоянием человеческого зрения, поскольку это было бы невыносимо. Тем не менее в сфере мимесиса люди не предоставлены только эйдолонам; эйдосы доступны и создают условия для видимости эйдолонов, даже если глаза не могут постоянно смотреть на них (Esposito, 2022, 121).

Это означает, что философ знает о том, что пребывает в мире эйдолонов, знает, что его мышление также пребывает в сфере мимесиса, однако выбирает подражать самим эйдосам и знать об этом, нежели подражать эйдолонам и/или пребывать в неведении.

Что касается поэзии, то Платон ее как ругает, так и признает ее неоспоримую красоту (особенно явно это видно в размышлениях Платона о творчестве Гомера). «Полезную», воспитывающую поэзию Платон приветствует. Хотя, воплощая в мифотворческом слове эйдос (*εἶδος*), поэт не задействует рассудочную способность, он все же познает волю богов и говорит о ней. О поэзии в интерпретации Платона Лосев говорит:

> Однако, поскольку творчество отдельных материальных предметов возможно только лишь как подражание вечным идеям, поскольку подлинная поэзия возникает только в виде творчества мифов, но никак не в виде рассудочного творчества; а к вратам поэзии можно подойти только тому, в ком имеется божественное вдохновение и наитие Муз. Поэтому Платон нисколько не затрудняется объявлять поэтов отцами и вождями мудрости (Losev, 2000b, 70).

Иными словами, поэт-мифотворец для Платона является допустимой и полезной для государства фигурой, если поэт является посланником богов, вдохновенно воспевает высшие идеи, а точнее — «вечные и неподвижные морально-политические законы, свою государственность и гражданственность, свой неизменный пыл и вражду против внутренних и внешних врагов» (Losev, 2000b, 108). Можно ли назвать такую формулировку поэзиса у Платона всецело подчиненной теории государства — ответ на этот вопрос в контексте статьи является не столь важным, в отличие от вопроса о том, может технико-поэтическая способность человека стать сообразующейся с божественным поэзисом, или может ли разум, диалектически мысля вечные идеи, претендовать на то, чтобы также считаться подлинным творцом действительности.

Дж. А. Элиас пишет, что Платон, несмотря на всю свою критику, не просто соглашается с тем, что некоторые поэты могут быть полезны, хоть и не так рассудительны, как философы, но признает за ними их исключительный статус. У Платона дозволенная поэзия считывается как средство воспитания: «те, кто не может постичь правильность постулируемых идеалов только на рациональных основаниях, должны быть увлечены мифом» (Elias, 1984, 79). То есть поэзия с помощью эмоций и образов задает ориентиры для тех, кто не может философствовать. Есть, конечно, мифы, которые, по Платону, оказывают дурное воздействие. Они наделяют ложь ореолом благочестия и «защищают низкую мораль, выставляя богов в качестве примеров наихудшего проступка» (Elias, 1984, 213). Но при этом, полагает Элиас, самого Платона можно назвать поэтом, который часто прибегает к мифам, чтобы прояснить собственную мысль. И причина обращения к мифотворчеству, на наш взгляд, состоит не в позитивном использовании образов и не в поэтическом вдохновении, а в том, что на определенном этапе поэзия и философия в своем подражании высшим эйдосам становятся неотличимы друг от друга. Вероятно, суть такой неотличимости должна заключаться в мимесисе. Дело в том, что воображение, активно задействуемое в поэтическом мифотворчестве, делает вклад в диалектику и «простирается еще дальше, отчасти благодаря его кажущейся иррациональной способности находить противоречия» (Tanner, 2010, 178). Сократический диалог, пытающийся дойти до сути истины (*ἀλήθεια*), миметичен[15]. И в поэзии, и в диалектике задействуется воображение, помогающее мыслить то, что невозможно увидеть глазами. И С. Таннер пишет, что поэтическое

[15] В «Софисте» Платон устами Чужеземца говорит, что есть подражатели, которые не знают, чему подражают, и подражатели, которые знают, чему подражают. Философ — знающий подражатель (Plato, 1993b, 344).

> иррациональное вдохновение требует рационального переосмысления после того, как чары энтузиазиса[16] или мании[17] прошли. Таким образом, философия жизненно важна для поэзии (если эти две вещи вообще можно разделить в диалогах Платона, как это происходит сегодня), поскольку именно философское припоминание дополняет и фактически определяет хорошую поэзию как таковую (Tanner, 2010, 178).

Р. Фошай утверждает, что у Платона диалектика и приветствуемая государством поэзия едины в своей цели: обе подражают идеям и видят в вещах сквозящее Единое (Foshay, 2007, 103). Лосев думает схожим образом. Он анализирует отношение Платона к поэзии на протяжении всего его творчества и делает вывод, что ярую критику и восторг можно привести к мягкому синтезу. Суть этого мягкого синтеза будет состоять в платоновских мифологических построениях, сочетающих поэзию и диалектику. Платон «конструировал свои новые мифы с полным соблюдением их поэтической чистоты и их морально-логической безупречности. Это — те трансцендентально-мифологические или диалектико-мифологические построения, с которыми мы имели дело раньше» (Losev, 2000b, 109).

И все же даже в процессе «хорошего» мимесиса человек не в состоянии смотреть на сами чистые идеи, и в этом состоит бессилие человеческого мышления и языка. Однако душа человека припоминает (*ἀνάμνησις*) мир идей, узнавая идеи в материальном мире[18]. Следовательно, не только ремесленное или художественное творчество, но и знающее припоминание в каком-то смысле родственно творению мира: материальный мир рождается от мира идей, но и знание (*ἐπιστήμη*) также рождается от него. Поэзис — это рождение, возникновение природы. Технэ как создание чего-то нового тоже является в каком-то смысле поэзисом. Знание же, поскольку оно миметично, не может быть полностью оторвано от технэ, но при этом должно предполагать понимающее и припоминающее творение, ближе всех остальных типов творения находясь к божественному поэзису. Значит, эпистемэ, с одной стороны, близка технэ. С другой стороны, она родственна божественному поэзису, стоя ближе к нему, чем

---

16 Греч. *ενθουσίασις*.

17 Греч. *μανία*.

18 И. В. Ощепков акцентирует внимание на том, что в основе диалектического познания лежат два механизма: «В основе диалектики лежит способность души к припоминанию. Точнее, можно о говорить о двух диалектических способностях: синоптической — умении усматривать, «различать» единое во многом и диэретической — умении усматривать различие во многом. Обе способности, по всей видимости, являются врожденными» (Oshhepkov, 2016, 78).

технэ: демиург творит мир, зная истину, и человек «творит» размышления, зная истину[19]. Следовательно, поэзис как первотворение мира может вбирать в себя человеческий поэзис как подлинный мимесис, потому что в познании идей человек подражает идеям и, как и Демиург, знает идеи (а точнее — припоминает, узнает Единое во многом).

Потому, мы полагаем, все же можно сказать, что есть некий Творец всего мира, а есть человек, мыслящий истинно поэтически и диалектически, способный к подлинному мимесису, а также к сотворчеству, включению собственной производительной способности (*τέχνη*) в божественное устройство природы (*φύσις*), к участию в деле познания (*ἐπιστήμη*) неподвижной сущности (*οὐσία*) и восхождению к мудрости (когда человек понимает свою задачу как *νόημα*) без того, чтобы счесть себя Демиургом и отождествить познание Единого с самим Единым. Выходит, что сам момент единства технэ и божественного поэзиса должен был быть у Платона опосредован именно эпистемэ (в виде диалектического знания и подлинной поэзии): знающее творение, хотя и подражательно, в моменте «припоминания» является близким демиургическому началу, поскольку не просто извлекает идеи из души и воплощает в предметах, как ремесленник, но выражает их сознательно и *со*творит божественному поэзису.

Хайдеггер в «Учении Платона об истине» пишет:

> Непотаенность раскрывается этому воспоминанию как основная черта самого сущего. Воспоминание о начальном существе истины должно, однако, мыслить это существо начальнее. Оно никак не может поэтому перенимать непотаенность только в смысле Платона, т. е. впрягая ее в упряжку идеи. Платоновски понятая непотаенность оказывается сопряжена с вглядыванием, восприятием, мышлением и высказыванием. Последовать за этим сопряжением значит пожертвовать существом непотаенности (Heidegger, 1993c, 361).

Однако при всей проницательности критики (действительно, у Платона непотаенность не является основной характеристикой идеального бытия) кажется, что у Платона дело обстоит чуть сложнее, чем излагает Хайдеггер, поскольку идея у Платона является не столько причиной и основанием истины, сколько тем, что всегда возникает вместе с алетейей, или несокрытостью; алетейя является условием постижения самотождественных идей, а потому сама является не только истиной, но и Благом. При достаточной самостоятельности сверхбытийных самотождественных идей для Платона быть не равно существовать, говорит Э. Жильсон, а потому мир идей не стоит ставить в один ряд с познаваемыми явлениями. Если мы будем думать, что Платон — эссенциалист, а платоновское

[19] А для Платона истина (*ἀλήθεια*) — это, во-первых, мир идей, во-вторых, само познание идей.

сущее сводится к Единому, то мы впадем в противоречие изнутри его же системы: если сущее и есть Единое, то мы, парадоксально, должны будем отказать ему в единстве, потому что тогда нельзя будет помыслить становление какого-либо сущего вообще (Gilson, 2004, 343). Идея тогда должна быть идеальна в условиях становления в мире вещей, но она не может быть полностью тождественна Единому, в противном случае платоновская система полностью бы исключала момент становления. Единое пребывает в становлении, в результате которого оно становится чем-то познаваемым, в то время как ничто, будучи единым-в-себе, познавать невозможно. Становление также познавать нельзя, так как оно то есть, то нет. Тогда приходим к следующей мысли: идеи являются самотождественными и самостоятельными, но это открывается человеку только в познании, которое сопряжено с миром вещей и становлением. Однако, не исключая становление, но исключая науку о становлении, Платон все же настаивает только на истинной «реальной реальности» усии, и Хайдеггер прав, когда пишет, что Платон возводит всю свою метафизику к идее (идея — сущее всего сущего) и не мыслит ничто, безосновность бытия. И все же у Платона алетейя, или несокрытость, не столько находится в упряжке у идеи, как пишет Хайдеггер, сколько утверждается с акцентом на своем продуктивном характере: истина несокрытости является истинной только потому, что действует вместе с самотождественными сущностями (иными словами, без принципа становления и доступности идей человеческому мышлению Единое не имеет смысла и не способствует познанию). С. Месяц размышляет схожим образом:

> Но недаром в «Филебе» Платон называет диалектическое рассуждение, умеющее сочетать единое с многим, «божественным даром», попавшим к людям «через некоего Прометея вместе с ярчайшим огнем». Возможно, этим сравнением философ хочет показать, что наша человеческая мысль довольствуется только малой искрой божественного огня и не может прикоснуться к вечному самотождественному бытию иначе чем через логос, логику, слово (Mesiats, 2011, 30).

В связи со всем вышесказанным можно предложить вывод и о поэзисе у Платона:

1. Так как стать Демиургом или полностью отождествиться с Единым не представляется возможным, а мир идей является относительно самостоятельным, то диалектика и мифотворческая «хорошая» поэзия как мысленное восхождение к миру идей является искусством в высшем смысле, но не самим божественным поэзисом, то есть творением идей и космоса. Подражание идеям, о котором Платон говорит в 10-й книге «Государства» объявляется первым и присущем самому Демиургу.

2. Однако даже при значительном разрыве божественного и человеческого, «поэзисного» и технического в системе Платона душа сродни идеям, а потому может быть причастной к божественному поэзису и содействовать ему так, чтобы мир идей стал домом для души, как говорит Платон в «Федоне» (душа при этом остается лишь подобной, но не тождественной идеям[20]). Продукт подлинного подражания идеям может быть интерпретирован как «абсолютно индивидуальный» и созерцаемый «нами в своей непосредственной данности, как будто бы его никто не создавал и как будто бы он вообще изъят из сферы становления» (Losev, 2000b, 44). Но мы пытались продемонстрировать, что все же мыслить идеи в их абсолютной чистоте (как изъятые из становления) у Платона не может даже философ. Однако человек не только может в своей технической деятельности создавать вещи с помощью становящейся материи, подражать конкретным вещам или людям в образах, ничего не зная об их причинах, но и быть поэтом в высшем смысле — не активно творящим богом, конечно, но посланцем богов, толкователем истины (*ἑρμηνευτική*), медиатором божественного поэзиса, соединяя в себе мир идей и мир вещей, Единое и многое, техническую производительность[21] и философское знание (и все это должно сопровождаться философско-поэтической речью только от первого лица, как говорится в «Государстве», и философской любовью к истине, как говорится в «Пире» и «Федре»; то есть диалектическому восхождению к Единому всегда сопутствует личный эротический порыв).

3. ПОЭТ ПЛАТОНА И АРИСТОТЕЛЯ

Поэты Аристотеля и Платона по-своему знают причины вещей. Но в отличие от поэта Аристотеля, «хороший» поэт Платона не подражает возможным, неактуализированным сущностям, но проводит через себя божественные эйдосы в мир явленности и, будучи мудрым певцом вечного и неизменного, познает сам принцип Блага; он вдохновлен музами и, производя на свет мифы, не фантазирует и не описывает актуальное или лишь возможное, но произносит священное слово (понятие логоса у древних греков тождественно понятию

---

[20] См. подробнее: (Asmus, 1975, 56).

[21] Повторимся, что у Платона даже диалектика называется искусством философского мышления. И в Седьмом письме он признает, что даже философ-диалектик, необходимо пользуясь мышлением, не достигает пятой ступени — чистого бытия и чистых идей (Plato, 2014, 459). Поскольку человек пребывает в материальном мире, он не может быть лишен и производительной способности, навыка что-либо делать.

мифа), выводит во всеобщую обозримость (несокрытость) сам божественный закон. Иными словами, если идеальный поэт Платона и должен подражать чему-то, то не смыслам реальных вещей, отраженным в действительности, и не становлению вещей[22], а самим сущностям, действуя объективно-существенно. Платон говорит, что истинное — это всегда подлинное бытие, которое также действительно существует (Plato, 1993b, 306), то есть то, что вечно, и то, что пребывает в материальном многообразии. Так, высшее подражание сущностям должно быть связано не только с нисходящим облечением вечной идеи в слово, но и с восходящим познанием истины и Блага, то есть того, как Единое воплощается во многом. Подлинно подражая идеям, поэт и диалектик могут содействовать несокрытости бытия и содействовать становлению бытия. По Платону, вопреки тексту «Исток художественного творения», становление сущего в произведении искусства запечатлеть нельзя, так как оно то есть, то нет — оно несозерцаемо. Также невозможно воспроизвести несокрытость — то, как человек открывает для себя какую-то вещь в мышлении. Зато можно в вещи (созданной природой или человеком) усматривать следы идеи и переживать саму явленность, несокрытость бытия[23]. Чтобы человеческое творение было неотличимо от самого божественного творения бытия, необходимо, чтобы, говорит Лосев, человеческое произведение было неотличимо от природного и от самой жизни. Безусловно, это не означает, что человек может или должен творить сами идеи, природные и космические объекты. И все же это предполагает, что мышление и мифотворческая «полезная» поэзия должны не изображать, но высвечивать через логос истину бытия, или мира идей.

М. Попа пишет:

> Как творческий акт, *poiesis* имеет универсальное призвание и может быть спутан с самой жизнью. *Poiesis* не может быть сведен к эстетическому или чувственному опыту, так же как он отличается от разума своим способом бытия, потому что он также является организующим, но не концептуализирующим (Popa, 2022, 107).

---

[22] Запечатление и созерцание становления сущего в устойчивом облике искусства является особенно важным для Хайдеггера в «Истоке художественного творения».

[23] Сократ в «Федоне» говорит, что он каждый раз прибегает к понятиям (логосу) для рассмотрения истины бытия, хотя и считает этот способ уподобления ущербным. И далее он скажет: «Правда, я не очень согласен, что тот, кто рассматривает бытие в понятиях, лучше видит его в уподоблении, чем если рассматривать его в осуществлении» (Plato, 1993c, 59). Подлинный поэт, можно здесь предположить, видит бытие как раз в его осуществлении, поскольку не просто уподобляет понятие идее, но творчески воплощая идею в слове/логосе, сам знает об этом осуществлении. Такой поэт творит при помощи мифов, но не рассудка.

Однако полагаем, что у Платона и эпистемэ, и технэ через мифотворческую поэзию могут содействовать божественному поэзису без отождествления с ним (демиург продолжает творить через деятельность человека). Платоновский поэт знает идею конкретной вещи, технически воплощает ее в слове[24], но не миметически-описательном, а подлинно миметическом, созидательном и содействующем, проявляющем истину бытия и Благо. Произнося слово «море», поэт-диалектик не описывает действительное море, но через речь порождает несокрытость идеи и, что самое важное, одновременно постигает эту несокрытость как истину бытия, мудро содействуя ей[25]. Поэт-диалектик всего лишь «концептуализирует» и подражает истинным идеям, неизбежно пребывая в двусмысленности Единого и многого, но при этом он также «организует» действительность, поскольку, созерцая Единое, он также творит многое и видит в этом принцип Блага (без многого, напомним, Единое не могло бы быть доступно для видения и познания). В этом смысле поэт-диалектик должен находиться между демиургом и ремесленником — богом и человеком: он не оставляет человеческой производственно-миметической деятельности, «нисходящей» к миру вещей, но при этом приобщается к божественному творчеству, соучаствует в творении многого из Единого, поскольку, хотя и не творит сами идеи и не порождает космос, «восходит» к миру идей.

У Аристотеля технэ как поэзия и человеческое ремесло в целом работает по принципу природного поэзиса, но не может быть встроено в него в качестве момента единой логической цепи, как это происходит у Платона. В искусстве, в интерпретации Аристотеля, идея находится строго вне материи, в то время как природа содержит в себе идеи, воплощенные в материи. Его поэт подражает возможным вещам (что в принципе похоже на подражание идеям у Платона), даже знает причины вещей, но воплощает их в чувственных образах, вычленяя и воспроизводя форму становящихся вещей. И вся деятельность поэта противостоит высокому теоретическому призванию философа. И пото-

---

[24] Для Платона даже сами слова являются лишь отражением идей, которые существуют в мире идей. В «Филебе» говорится: «Мы утверждаем, что тождество единства и множества, обусловленное речью, есть всюду, во всяком высказывании; было оно прежде, есть и теперь. Это не прекратится никогда и не теперь началось, но есть, как мне кажется, вечное и нестареющее свойство нашей речи» (Plato, 1994, 12).

[25] У Платона технэ и эпистемэ как практическое и теоретическое знание не только разводятся как разные типы опыта. В «Ионе» эпистемэ и технэ связываются в едином деле некоего мудрого творчества. Но поэтическое творчество — особое: оно скорее божественное, нежели ученое, утверждает Сократ, и скорее самоцельное и исступленное, чем практическое и умелое (Plato, 1990).

му аристотелевское искусство (ни ремесленное, ни художественное) не содействует божественному поэзису.

Можно сделать вывод, что божественно-природный поэзис (как творение идей и как творение космоса) у Платона вбирает в себя в своих разных аспектах фюзис (в аспекте божественного творения умостигаемого космоса[26]), технэ (в аспекте подражания идеям — творения вещей, которых в природе не было) и поэтическое мышление, сочетающее поэзию и диалектику (в аспекте познания идеи Блага и содействия ей). Этой мысли у Аристотеля не предполагается. Потому к кому, как не к Платону, наиболее близко подходит хайдеггеровское требование созидательной речи?

4. ХАЙДЕГГЕР: ПОЭТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ЖИЗНЬ

В докладе 1959 г. «Путь к языку» Хайдеггер скажет:

> Мы можем, пожалуй, в чем-то малом подготовить изменение нашей отнесенности к языку. Могло бы пробудиться ощущение: всякая осмысливающая мысль есть поэзия, а всякая поэзия — мысль. Обе принадлежат друг другу в обращенности к тому сказу, в котором уже сказалось несказанное, ибо он есть мысль как благодарность (Heidegger, 1993d, 273).

Радикальное новшество в видении поэзии у Хайдеггера начиная с 1950-х годов заключается в том, что теперь поэзия становится не столько произведением искусства, в котором свершается «творящаяся в творении истина» (Heidegger, 2008a, 40), сколько мыслительной операцией, которая призвана «отвечать этой едва угаданной, только осмыслением разгадываемой тайне слова» (Heidegger, 1993e, 307).

Иными словами, в поздний период поэзия является не столько опытом раскрывающего схватывания истины языка в произведении, сколько опытом сохранения и оберегания тайны слова: мысль Хайдеггера занимает теперь не произведение искусства, а тайна истока искусства в Элладе (ведь только по-древнегречески понятое искусство в широком смысле было связано с истиной несокрытости) (Heidegger, 2008b, 443). Этот «поворот» в мысли о поэзии совпадает со временем изменения смысла понятия события (*Ereignis*). Приблизительно в 1950-х годах Хайдеггер смещает акцент в понятии события с таинственного первенства прабытия (*das Seyn*) и превозмогания забвения бытия на различие бытия и сущего в актуализированном тождестве бытия сущего.

---

[26] Стоит отметить, что у Платона даже абстрактные идеи справедливости, красоты, добра и т. д. имеют собственную природу.

Истина уже не связывается с созерцанием/рассмотрением (*Betrachtung*) бытия и впрыгиванием (*Einsprung*) в просвет, в подлинное временение. Речь идет не кантовском «созерцании» (*Anschauung*), гегелевском «рассмотрении», или «видимости» (*Angeschaut*), не о метафизическом «созерцании» мира (*Spekulation*) или предметном разглядывании вещей (*Sehen*) — все это Хайдеггер критикует. Когда мы говорим об отказе Хайдеггера от созерцательной установки, мы предполагаем понимаемое им чистое созерцание как греческий наивысший способ постигать бытие (а точнее — речь идет о созерцании/рассмотрении в смысле θεωρία), о котором философ пишет в «Бытии и времени», «Самоутверждении немецкого университета» и т. д. Поздний Хайдеггер в «Науке и осмыслении» о таком теоретическом созерцании/рассмотрении скажет:

> Что называется «рассмотрением»? «Смотреть» — это греческое ματεύω, μαστεύω: отыскивать, домогаться, стараться. Смотреть за чем-либо значит добиваться от него чего-то, следить за ним, обеспечивать его пребывание в определенном состоянии. Соответственно теория в качестве «рас-смотрения» будет исследующе-устанавливающей обработкой действительности (Heidegger, 1993k, 244).

В тексте «Преодоление метафизики» Хайдеггер скажет практически то же, но также сделает отсылку к теоретическому рассмотрению бытия у Аристотеля (Heidegger, 1993h, 179). После «поворота» Хайдеггер еще полностью не отвергает эту созерцательно-теоретическую установку. Скорее — он проецирует ее на сферу искусства. В „Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)“ Хайдеггер критикует созерцательность в платоновском смысле, и все же остается в ее пределах, поскольку полагает, что возможно некое «схватывание» (*Ergreifen, Herrschen, Fassen*) истины бытия из ее сущности (Heidegger, 2020, 320), распознание наброска как свершение бытия из события (Heidegger, 2020, 297).

Если говорить о *Betrachtung* в «Истоке художественного творения», то этот смысл там также присутствует, поскольку искусство трактуется Хайдеггером как «воспроизведение» сущности вещей, а воспроизведение (*Wiedergabe*) также подразумевает некоторую исследующе-устанавливающее, учреждающее отношение к действительности. И хотя Хайдеггер в 1930-е годы уже говорит, что в искусстве фюзис и технэ по-настоящему принадлежат друг другу (Heidegger, 2008a, 151) и что сам акт творения не может быть оторван от актуализированного предмета творения (составляя суть энергии), эта взаимопринадлежность устанавливается не в самом слове или предмете, но в художественном слове или художественном образе предмета.

Начиная с 1950-х годов событие у Хайдеггера понимается не как созерцание сокрытости прабытия и впрыгивание (*Einsprung*) в просвет, в подлинное временение, но как памятование о тайне несокрытости в самом забвении:

> Итак, нам остается лишь одно, а именно: ждать, пока то, что должно мыслиться, обратится к нам. Однако ждать здесь никоим образом не означает что мы пока еще откладываем мышление. Ждать здесь означает: в уже домысленном высматривать непомысленное, которое все еще скрыто внутри уже помысленного. Если мы так его ждем, то мы уже мыслим, находясь в пути к тому, что должно мыслиться (Heidegger, 1991b, 142).

С события, которое производится в художественном произведении, Хайдеггер смещает акцент на событие, которое свершается в языке поэзии, а язык поэзии теперь — это не столько произведение искусства, продукт творчества, сколько способ «жительствования» (*Wohnen*). К событию, говорит В. Бибихин, человек всегда уже опоздал (Bibikhin, 2003), потому оно становится не опытом, в котором человек познает раскрывающую природу сокрытости, но сопровождается скромным переживанием невозможности хоть сколь-нибудь видеть сокрытое. М. Синклер доказывает, что Хайдеггер времен текста «Исток художественного творения» — аристотелик, и в этом мы с ним согласны. Он пишет, что «в 1935 году Хайдеггер первоначально считал отсутствие различия между продуктом и произведением искусства в мышлении Аристотеля "замечательной фатальностью", которая приводит к разрушению сущности самого искусства» и которая говорит об уникальности взгляда Аристотеля на поэзис (Sinclair, 2006, 163). Но даже если согласиться с таким взглядом на Аристотеля и принять во внимание, что Хайдеггер отвергает работу воображения в деле создания произведения, критикует кантовский способ мыслить искусство как *Darstellung*, определение им произведения искусства как преимущественного способа мыслить истину бытия все же настаивает на уникальности художественного произведения. Это значит, что немецкий философ делает особый акцент на специфичности конечного продукта технэ, и наличие этого специфического продукта подразумевается как необходимое и отличное от самого акта произведения. Большинство исследователей проблемы искусства у Хайдеггера не замечают этой огромной проблемы.

На наш взгляд, во времена, когда Хайдеггером пишутся тексты о языке, «событие» наиболее полно обретает характеристику нелокализуемости: оно уже есть не начало, точка отсчета речи и мышления, к которому можно методически вернуться или содействовать ему, которое можно обнажить и запечат-

леть. Событие всегда в человеке, в языке — наиболее интимное, потому, когда оно представляется как цель, даже как искомая сверхцель языкового действия, оно упускается.

Теперь в событии человек может увидеть, что то, где он есть, место, из которого он говорит, не совпадает с местом, где он себя видит и мыслит. Здесь важен момент смещения, который виден в событии, а не момент совпадения с истиной *Dasein*, созерцание полноты бытия. Именно этому смещению событие позволяет сбываться. Сам язык возможен по причине сокрытия бытия, и он же может просветляюще хранить сокрытость и смещенность без возможности как-то указать на нее:

> Путь к языку по ходу дела изменился. Из нашего действия он переместился в сбывающееся существо языка. Однако изменение пути к языку только для нас и в отношении нас выглядит как бы лишь теперь происшедшим перемещением. В действительности путь к языку располагается всегда и исключительно в существе языка. А это одновременно значит: путь к языку как он был понят при первом приближении не несостоятелен, но возможным и необходимым он становится впервые благодаря пути в собственном смысле, благодаря проделыванию пути, требующему человека для события его собственного существа (Heidegger, 1993d, 269–270).

При этом Хайдеггер ни в коем случае не говорит, что путь — это и есть цель. Цель никогда не совпадет с причиной, то есть с тем, что позволяет цели сбываться. В докладе «Время и бытие» 1962 г. Хайдеггер спрашивает, что все же тогда остается нам, кроме голой мыслительной постройки. Удовлетворительного ответа он не дает, зато призывает забыть о преодолении метафизики и позволить метафизике самой разбираться с собой, пока событие бытия будет сбываться (Heidegger, 1993f).

Так как поэзия всегда событийна, то логика развития понятия события относится и к поэзии. Поэзия — это, прежде всего, язык (говор), который не делает очевидным несокрытость бытия, но молчаливо хранит тайну бытия в слове. Иными словами, подлинная поэзия в хайдеггеровской интерпретации высвечивает различие бытия и сущего, но никогда — само бытие (даже если бытие формулируется не в рамках онтологии, но как освоение вот-бытием себя в событии). Сравним хайдеггеровский поэтический «прыжок» в произведении искусства, для которого характерно некоторое удвоение поэзиса (первый поэтический акт принадлежит самому языку, второй — произведению, которое схватывает сущность языка):

> Искусство дает истечь истине. Будучи учреждающим охранением, искусство источает в творении истину сущего. Это и разумеет слово «исток» — нечто исто-

> чать, изводить в бытие учреждающим скачком — изнутри сущностного происхождения (Heidegger, 2008a, 40) —

и поэзис, который сопутствует таинственности несокрытости:

> Загадочное в ἀλήθεια подходит к нам ближе, но одновременно — опасность, что мы гипостазируем ее в какую-то фантастическую мировую сущность <…>. Если мы, однако, обратимся к загадочности ἀλήθεια, которая правит в начале греческой философии и в ходе всей вообще философии, то и для нашей мысли философия греков тоже окажется в некотором «еще не». Но только это — «еще не» бездумности; не такое «еще не», которое нас не удовлетворяет, а такое «еще не», которому не удовлетворяем и не отдаем должное мы (Heidegger, 1993g, 389).

Иными словами, Хайдеггер делает во втором случае акцент на высвечивании сокровенности бытия, которая сама по себе не есть созерцание истины бытия в качестве прибавочного смысла, а каждый раз — взгляд на вещь, бытие которой всегда ускользает от человека, и ускользание это может быть высвечено только в слове, именующем вещь.

Хайдеггер в 1950-е годы начинает говорить больше о языке, чем о самом произведении искусства. Более того, у него возникает новый аспект в размышлении о поэзии, связанный с неизбывностью тайны несокрытости: человек сам по себе доподлинно не может уже сказать, что само произведение — это выход в непотаенность, потому что его цель — выразить нечто в слове, расходится с тем, что возникает помимо его воли — раскрытие потаенного. Проще говоря, стояние в просвете бытия — это не волевое усилие поэтической мысли запечатлеть, схватить, освоить истину бытия в произведении искусства, а случайный эффект, который может состояться тогда, когда человек, продолжая нечто говорить, то есть участвовать в деле сокрытия бытия, на каком-то «другом» уровне переживания — уже не философско-созерцательном или эстетическом — будет проживать и несокрытость бытия.

Более того, акцент на «жительствовании» указывает на особую форму этого переживания — не рациональную, не чувственную и не эстетически-созерцательную. Как охарактеризовать в существующих феноменологических терминах этот поэтический способ жительствования — трудный вопрос. Отметим лишь, что многие постхайдеггерианские теологи склоняются к тому, чтобы охарактеризовать его как мистически-религиозный[27]. Мы же отметим, что поэтическое жительствование, которое пытается сформулировать, хоть и не в явной

[27] Ж.-Л. Марион, Х. Яннарас, К. Рашке в разных конфессиональных подходах мыслят понятие события у Хайдеггера (хотя отчасти и корректируют его на свой лад) в контексте христианского Откровения.

форме, сам Хайдеггер — это такое единение фюзиса и технэ, в котором произведенное или помысленное человеком в качестве сущего, не будет находиться в отрыве от природы, понимаемой как само бытие. Бытие незаметно, полагает Хайдеггер, к нему невозможно прикоснуться кроме как в незаметном течении самой жизни. Само желание понимать, говорить и слушать

> не мощно, не величественно, не эффектно-впечатляюще и не таково, в каком нуждается насилие, и только господствуя обеспечивает себе какое-то значение. Тем не менее, незаметно властвуя, оно принадлежит к жизни, пусть и не как прямая принадлежность, а как то принадлежащее, к которому сыны земли заранее должны прислушиваться, если они хотят жить на этой земле (Heidegger, 2003a, 259).

Для позднего Хайдеггера ремесло и изящные искусства начинают уравниваться в своих правах, поскольку и первое, и второе принадлежат сфере технэ. И теперь он говорит о подлинной поэзии, которая должна раскрывать эту техническую природу человека. Искусства изначально коренились не в художественной сфере, пишет Хайдеггер: на короткое и высокое время искусство, носящее имя «технэ», «было являющим и выводящим раскрытием потаенности и принадлежало тем самым к “пойесису”» (Heidegger, 1993b, 238).

Без технэ человек просто не будет человеком, и потому задача мысли — укоренить искусство как технэ в его поэтической природе. И для обоснования этой процедуры Хайдеггер обращается к досократической мысли, которая в своей поэтической силе высвечивает само присутствие присутствующего (Heidegger, 2000) без того, чтобы превращать бытие в сверхсущее. Но в терминологическом аспекте, как нам представляется, здесь есть более очевидная связь с Платоном (поскольку Платон дает все основания говорить о связи природы, человеческого творчества и мышления в божественном творении бытия), чем даже с досократиками, потому что именно платоновский поэт-диалектик становится тем, кто через себя позволяет языку говорить, бытию утаиваться, при этом сам со-действует становлению бытия сущего:

> Поэзия являет истину в сиянии того, что Платон в «Федре» называет «сияющим всего ярче». Существом поэзии пронизано всякое искусство, всякое выведение существенного в непотаенность красоты (Heidegger, 1993b, 238).

И поэт, как мы пытались показать, исходя из мысли самого Хайдеггера, является не столько творцом искусства, создающим стихотворения, сколько особым образом проживающий жизнь человек, который имеет дело со своим самым первым произведением — словом, говоримом в повседневности, а не

тем, что уже вторичным образом воспроизводится, рассматривается/созерцается в художественном произведении или философии. И хотя у позднего Хайдеггера эта идея формулируется с опорой на стихотворения Гёльдерлина, чье мышление имеет связь с художественной образностью[28], так или иначе она говорит отнюдь не о поэтически-художественной, но о поэтически-жизненной стратегии мысли.

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Безусловно, мы не будем утверждать, что хайдеггеровское понимание поэзиса тождественно платоновскому. Говорить так было бы грубой ошибкой. Ставка Платона на созерцание идей противоречит мысли немецкого философа. Однако поздний Хайдеггер воспроизводит важный аспект платоновского мышления — поэзисное содействие становлению бытия/природы. Из нашего анализа Платона можно сделать следующий вывод: все, что подлинный поэт-диалектик[29] может делать по отношению к истине бытия, это высвечивать ее в языке, делать видимыми неизменные законы и само Благо; но он ни в коем случае не должен описывать уже существующее или еще только возможное. Для Хайдеггера также важно стояние в просвете бытия, которое дает поэзис: из ничто язык выводит на свет сущесть бытия, а поэзия преподносит бытие несокрытым. Но хайдеггеровский поэт, в отличие от платоновского, не припоминает никакие самотождественные божественные идеи и не гарантирует пребывание в истине через постижение Единого, потому что в «еще не» языка человек всегда будет в том или ином смысле отчужден от природы, никогда не сможет помыслить подлинное основание экзистенции в Едином (поскольку бытие в мышлении обнаруживается как безосновное). Более того, хайдеггеровский поэт не приобщает поэзию к мифическому закону с его сакральной функцией.

Потому Феррари Ди Пиппо отчасти прав, когда утверждает, что Хайдеггер меняет ориентацию не просто с аристотелевского, но с платоно-аристотелевского понимания поэзиса на доскоратическое: он указывает на то, что Хайдеггер извлекает этот смысл поэзиса через интерпретативный анализ первого хора

---

[28] Хотя является ли поэзия Гёльдерлина произведением искусства, изображением художественной идеи, или она в каком-то смысле преодолевает собственную художественность и пребывает в ином модусе речи — трудный вопрос.

[29] Вероятно, единственно важное, в контексте нашей проблемы, чего не сделал сам Платон для завершения собственной мысли, — это не объявил единство философа-диалектика и подлинного поэта, в одном лице.

в «Антигоне» Софокла. Поэзис Софокла в интерпретации Хайдеггера означает вхождение в язык, логос, в несокрытость бытия (Heidegger, 1998, 180). И все же мы делаем акцент на том, что у Платона впервые в эксплицитном виде выражена изначальная сущность поэзиса и, что более важно, подготовлена почва для понимания того, как техническая деятельность человека может быть вписана в фюзис, или божественный поэзис. Почему именно у Платона? Хайдеггер говорит, что Платон — это завершение начала мышления, именно у него логос превращается в логику как метафизику. Но у досократиков еще нет подобной отчужденности мышления от бытия, на что указывает и сам Хайдеггер (быть и мыслить — одно и то же, вслед за Парменидом говорит Хайдеггер). Платон же производит революцию в мышлении, создавая двусмысленность в интерпретации Единого (которое может быть интерпретировано как сверхсущее, что и делает Хайдеггер в отношении платоновской мысли). Следовательно, выход из сложившейся ситуации необходимо искать там, где впервые случился переворот в мышлении. И сам Платон, как мы показали, подготавливает почву для того, чтобы решить сформулированную им проблему: искусство может быть приобщено к божественному поэзису только через деятельность философа и поэта-мифотворца. Хайдеггер же не видит этого, критикуя Платона за абстрактность теории идей. И все же в моменте связывания оторванных друг от друга бытия, или природы, и человеческого творения (познаваемого или творимого сущего) он мыслит именно в контексте теории Платона и доводит ее до логического завершения. Также важно отметить, что и у Платона, и у Хайдеггера поэт переживает вдохновение, связанное с пониманием блага несокрытости, познаваемости бытия. Но поэт Платона в божественном экстазе созерцает высшие идеи и возвещает закон богов. Поэт позднего Хайдеггера не ориентируется на высшую действительность и суверенно не устанавливает законов, но, продолжая порождать различие бытия и сущего в речи, переживает это различие и постигает тождество бытия сущего. То, что сказывает и показывает поэзия, что она проживает и удерживает — это момент смещения из бытия в сущее, а не бытие как таковое:

> Язык говорит. Его говор приглашает *раз*личие, которое выявляет мир и вещи в простоте их сердечности (Heidegger, 1991a).

Так или иначе, не произведение искусства само по себе истинно, но произведение искусства может быть истинным благодаря своей поэтической природе (в контексте мысли Хайдеггера, то же самое можно сказать о технике, к примеру). И если на деле поэзия — это чистый язык, а язык — прапоэзия, то

задача поэзиса — быть не произведением искусства, а голосом самой жизни (быть искусством в высоком древнегреческом смысле), или, как говорит сам Хайдеггер, — «песнью» (Heidegger, 1993e, 307):

> Слова Гёльдердина: «Полон заслуг, однако поэтически жительствует человек на этой земле» почти никому не слышны, они никем не мыслятся, тем менее они вошли в памятование нашей мысли. <…> То забота об учреждении места поэтического жительствования человека, забота, настоятельно чающая спасения в этом земном местопребывании (Heidegger, 2008c, 457).

И у Хайдеггера, и у Платона человек через философско-поэтическую мысль приближается к истоку бытия сущего (хотя представляют они этот исток все же по-разному), так что человеческое искусство включается в первотворение поэзиса и становится «дыханием» самой жизни, подлинным поэзисом — человеческим, отчужденным от природного/божественного, но в то же время приобщающимся к нему через творческую силу простого (не художественного), но сияющего в просвете слова.

REFERENCES

Aristotle. (1976). Metaphysics. In *Sochineniia v chetyrekh tomakh. Tom 1* (63–367). Rus. edn. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)

Aristotle. (1983a). Nicomachean Ethics. In *Sochineniia v chetyrekh tomakh. Tom 4* (53–293). Rus. edn. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)

Aristotle. (1983b). Poetics. In *Sochineniia v chetyrekh tomakh. Tom 4* (645–680). Rus. edn. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)

Asmus, V. (1975). *Plato*. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)

Balaban, O. (1990). Praxis and Poesis in Aristotle's Practical Philosophy. *Journal of Value Inquiry*, 24 (3), 185–198.

Bibikhin, V. (2001). *Word and Event*. Moscow: Editorial URSS Publ. (In Russian)

Bibikhin, V. (2003). *Another Beginning*. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)

Bruns, G. L. (1989). *Heidegger's Estrangements Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*. London: Yale University Press.

Elias, J. A. (1984). *Plato's Defence of Poetry*. Albany: SUNY Press.

Esposito, M. (2022). *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image*. Leiden, Boston: Brill.

Ferrari Di Pippo, A. (2000). The Concept of Poiesis in Heidegger's an Introduction to Metaphysics. *Thinking Fundamentals, IWM Junior Visiting Fellows Conferences*, 9, 1–33.

Foshay, R. (2007). Mimesis in the "Republic": Dialectic and Poetics. *The International Journal of the Humanities: Annual Review*, 4, 97–108.

Fóti, V. M. (1992). *Heidegger and the Poets: Poiēsis, Sophia, Technē*. New Jersey: Humanities Press.

Froment-Meurice, M. (1998). *That Is to Say: Heidegger's Poetics*. Stanford: Stanford University Press.

Gilson, E. (2004). Being and Essence. In *Izbrannoe: Khristianskaia filosofiia* (321–582). Rus. edn. Moscow: ROSSPEN Publ. (In Russian)

Gonzalez, F. J. (2009). *Plato and Heidegger: A Question of Dialogue*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
Gosetti-Ferencei, J. (2012). The World and Image of Poetic Language: Heidegger and Blanchot. *Continental Philosophy Review*, 45, 189–212.
Heidegger, M. (1976). *Vom Wesen und Begriff der PHYSIS. Aristoteles, Physik B, 1 (1939).* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
Heidegger, M. (1991a). *Language*. Rus. edn. St. Petersburg: Leningradskii Soiuz uchenykh Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1991b). What is Called Thinking? In *Razgovor na proselochnoi doroge. Sbornik* (134–145). Rus. edn. Moscow: Vysshaia shkola Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993a). The Age of the World Picture. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (41–62). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993b). The Question Concerning Technology. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (221–238). Rus. Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993c). Plato's Doctrine of Truth. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (345–361). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993d). On the Way to Language. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (259–273). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993e). The Word. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (302–312). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993f). Time and Being. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (391–406). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993g). Hegel and the Greeks. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (381–390). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993h). Overcoming Metaphysics. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (177–192). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993i). Letter on Humanism. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (192–220). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993j). European Nihilizm. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (63–176). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1993k). Science and Understanding. In *Vremia i bytie: stat'i i vystupleniia* (238–253). Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (1998). *Introduction to Metaphysics*. Rus. edn. St. Petersburg: NOU — Vysshaia religiozno-filosofskaia shkola Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (2000). *Moira (Parmenides, Fragment VIII. 34–41).* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
Heidegger, M. (2003a). Remembrance. In *Razgovor na proselochnoj doroge* (165–314). Rus. edn. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (2003b). *Being and Time.* Rus. edn. Kharkov: Folio Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (2005). *Phänomenologische Interpretationen ausgewählter Abhandlungen des Aristoteles zur Ontologie und Logik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
Heidegger, M. (2006). *Nietzsche. Volume 1*. Rus. edn. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (2008a). The Origin of the Work of Art. In *Istok khudozhestvenogo tvoreniia. Izbrannye raboty raznykh let* (76–237). Rus. edn. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (2008b). The Origin of Art and the Destination of Thinking. In *Istok khudozhestvenogo tvoreniia. Izbrannye raboty raznykh let* (440–454). Rus. edn. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ. (In Russian)

Heidegger, M. (2008c). Man's Dwelling. In *Istok khudozhestvenogo tvoreniia. Izbrannye raboty raznykh let* (457–464). Rus. edn. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ. (In Russian)
Heidegger, M. (2020). *Towards Philosophy (On the Event).* Rus. edn. Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gaidara Publ. (In Russian)
Kirkland, S. D. (2023). *Heidegger and the Destruction of Aristotle*. Evanston: Northwestern University Press.
Knowles, A. (2021). Poiêsis. In M. A. Wrathall (Ed), *The Cambridge Heidegger Lexicon* (589–591). Cambridge: Cambridge University Press.
Lebedev, S. P. (2008). The One and the Good in Plato's Teaching. *Vestnik RGGU. Ser.: Filosofiia. Sotsiologiia. Iskusstvovedenie*, 7. (In Russian)
Lewis, M. (2004). God and Politics in Later Heidegger. *Philosophy Today*, 48 (4), 385–398.
Losev, A. (2000a). *History of Ancient Esthetics. Aristotle and Late Classics.* Moscow: AST Publ.; Kharkov: Folio Publ. (In Russian)
Losev, A. (2000b). *History of Ancient Esthetics. High Classics.* Moscow: AST Publ.; Kharkov: Folio Publ. (In Russian)
Mesiats, S. (2011). Platonic Concept of Discursive Knowledge. *Filosofskii zhurnal*, 1 (6), 20–30. (In Russian)
Oshhepkov, I. V. (2016). Plato's Later Dialectic. *Voprosy Filosofii*, 1, 105–118. (In Russian)
Pattison, G. (2000). *Routledge Philosophy Guidebook to the Later Heidegger*. London: Routledge.
Pigalev, A. (2023). Being as an Event and the Essence of Poetry in the Philosophy of Late Heidegger. *Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies,* 39 (4), 658–670. (In Russian)
Plato. (1990). Ion. In Plato, *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 1* (372–385). Rus. edn. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
Plato. (1993a). Symposium. In Plato, *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 2* (81–134). Rus. edn. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
Plato. (1993b). Sophist. In Plato, *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 2* (275–345). Rus. edn. Moscow: Mysl' Publ.. (In Russian)
Plato. (1993c). Phaedo. In Plato, *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 2* (7–80). Rus. edn. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
Plato. (1994). Philebus. In Plato, *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 3* (7–78). Rus. edn. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
Plato. (2014). Letters. In Plato, *Zakony, Poslezakonie, Pis'ma* (429–480). Rus. edn. St Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
Plato. (2015). *State*. Rus. edn. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ. (In Russian)
Popa, M. (2022). *The Anthropology of Poiesis.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
Sinclair, M. (2006). *Heidegger, Aristotle and the Work of Art*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
Strhan, A. (2011). Religious Language as Poetry: Heidegger's Challenge. *The Heythrop Journal*, 52, 926–938.
Tanner, S. (2010). *In Praise of Plato's Poetic Imagination.* Lanham: Lexington Books.