

ՊԼԱՏՈՆՅԱՆ ՏՐԱՄԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻԲՐԵՎ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՓԻԼՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՆԱԽԱՏԻՊ

Թեև եվրոպական փիլիսոփայական վեպի վերջնական ձևավորումը և ժանրային ինքնաձևանաչումը կապված է 17-18-րդ դ.դ. հետ, երբ «Ջոն Դոննի փիլիսոփայական պոեզիան, Կալդերոնի կրոնա-փիլիսոփայական դրաման, Մոնտեսքյոյի փիլիսոփայական վեպը, Վոլտերի փիլիսոփայական վիպակները և Դիդրոյի փիլիսոփայական տրամախոսությունները հիմք են տալիս խոսելու գրականության մեջ փիլիսոփայական ժանրի ընդհանրացման մասին»¹, սակայն ժանրի արմատները թաղված են գրականության ավելի վաղ դրսևորումներում:

Կարծում ենք, որ այն սկիզբ է առնում երկու՝ անտիկական և աստվածաշնչյան ակունքներից, ինչը համապատասխանում է, առհասարակ, եվրոպական մշակույթի ծագումնաբանական մոդելին: Եթե աստվածաշնչյան տեքստերից, իբրև փիլիսոփայական վեպի նախատիպ, կարևորվում է հատկապես «Հոբի գիրքը», ապա անտիկական նախատիպերից առանձնացնում ենք Պլատոնի տրամախոսությունները:

Արևմտյան մտածողության և մշակութային ավանդույթի կերտողներից մեկի՝ Պլատոնի գրական ժառանգությունը հիմք է տալիս այն դիտարկել ոչ միայն իբրև փիլիսոփայություն, այլև գեղարվեստական գրականություն: Պլատոնը միմյանց է շաղկապում անտիկականությունն ու եվրոպական մտքի հետագա դարաշրջանները, դառնալով մի տեսակ մշակույթի պատմության հարատև հիմնահարց: «Եվրոպայի պատմության մեջ Պլատոնից հետո, գրում է Ա. Լոսելը.՝ դեռևս չի եղել մի դարաշրջան, երբ չբանավիճեն Պլատոնի մասին»²:

Անկասկած, Պլատոնն ամենից առաջ փիլիսոփա է, որն առավելապես հայտնի է նախ իդեաների, ապա պետության, հոգու /անմահության/, տիեզերքի և իմացության /հիշողության/ մասին ուսմունքներով, որոնք հիմնավորապես փոխեցին եվրոպական մտքի շարժման ընթացքը և բովանդակությունը: Ավելին, Ֆ.Նիցշեի կարծիքով Պլատոնը առանձնահատուկ անհատականությամբ

1 Луков, История лит-ры, М.2003, с. 432.

2 Лосев А.Ф., Жизненный и творческий путь Платона, в кн. Платон, Сочинения, М, 1968, т. 1, стр.5

յուն էր/ նա գտնում էր, որ այդպիսին էր նաև Պյութագորասը... հնարավոր է նաև էմպեդոկլեսը, ովքեր փորձում էին ստեղծել մոր կրոններ, դրա համար ունենալով իսկական ոգի և տաղանդ»¹:

Բայց Պլատոնը ներկայացնում է նաև գրականությունը: Փիլիսոփայության և պոեզիայի համադրությունը եվրոպական գրականության մեջ ամենաբարձր աստիճանի առաջին անգամ հասնում է հենց Պլատոնի հանրահայտ տրամախոսություններում:

Խնդրի դիտարկման տեսանկյունից կարևոր ենք գտնում անդրադառնալ պլատոնագիտության երկու խնդրի: Առաջինը վերաբերում է Պլատոնի հեղինակային ինքնությանը, երկրորդը՝ նրա ստեղծագործական դիմանակարի երկվությանը:

«Պլատոնի երկխոսությունները,- գրում է Տ. Միլլերը,- փիլիսոփայական մտքի իրենց տեսակի մեջ միակ հուշարձանն են, որոնցում ծայրաստիճան դժվար է որոշել հեղինակի դիրքորոշումը... Նրանց մեջ բացորոշ ոչինչ չի հաստատվում, գրողի կողմից ամեն ինչ թաքցված է գործող անձանց անբռնազգես խոսակցությունների շղարշի՝ հետևում: Ինտելեկտուալ պերսոնաժների միջավայրում, որ ներկայացվում են այս տրամախոսություններում, տեղ չի գտնվել իր՝ Պլատոնի համար»²:

Հայտնի է, որ իր գաղափարները Պլատոնը տրամախոսություններում առավել հաճախ արտահայտում է որոշ անձանց, բայց առավելապես Սոկրատի միջոցով: «Խոսելով անգամ Սոկրատի, Տիմոսի անունից,- վկայում է Դիոգենես. Լաերտացին,- Պլատոնը շարադրում է իր սեփական դոգմաները»³: Հասկանալի է, որ տրամախոսություններից տարանջատել, առանձնացնել հեղինակային ձայնը, դժվարագույն խնդիր է: Դրա հետ մեկտեղ, հեղինակային խոսքի տարրալուծումը գործող անձանց խոսքերի մեջ պլատոնյան տրամախոսությունները վերածում է փիլիսոփայական ինքնատիպ դրամաների, այսինքն՝ դրանցում փիլիսոփայական ժշմարտության և գեղարվեստական ձևի հարաբերակցությունը լուծվում է՝ ոչ բացառապես հոգուտ փիլիսոփայության:

Ինչ վերաբերում է երկրորդ խնդրին, ապա հայտնի է Պլատոնի բացասական վերաբերմունքը արվեստի և պոեզիայի հանդեպ: Եթե մենք, մտածում է Պլատոնը, մեր պետության մեջ թույլ տանք հոմերոսյան մուսային, ապա նրանում կթագավորի հաճույքը և տառապանքը՝ օրենքի և լոգոսի փոխարեն /«Պետություն», 607 Ա: «Պլատոնը հրաժարվում է արվեստից,- գրում է Է. Կասիրերը:- Նա մերժում է այն, մեղադրելով նրան այն բանի համար, որ ժշմարտության և երևութականության պայքարում արվեստը կանգնած է ոչ թե փիլի-

1 Ницше Ф., Сочинения, т.1, с. 602.

2 Новое в современной классической филологии, М., 1979, с. 82.

3 Диоген Лаэртский, М, 1986, 151.

սովայության, այլ սովեստության կողքին»¹: Ահա, այս մշտական ճգնումը՝ խռատիվ պոեզիայից, միևնույն ժամանակ մնալով պոեզիայի սահմաններում՝ պատոնագիտության ամենահին և ամենաբարդ հիմնահարցերից մեկն է, որով զբաղվել և զբաղվում են բազմաթիվ փիլիսոփաներ և բանասերներ, մասնավորապես Ֆ. Նիցշեն, Յ. Շտեյնբերգ, Ռ. Դանիելսենը, Կ. Կլասսենը, Ս Ավերինցևը: Փիլիսոփայության և պոեզիայի այս «ամհաշտ մտերմության» վրա է կառուցված Պլատոնի ստեղծագործական մեթոդը, որը սերտորեն կապված է ոչ միայն ուշ հունական դասականության մշակութային միտումների, այլև Պլատոնի ինտելեկտուալ անհատականության հետ: Պլատոնը կարողացավ է ստեղծել մի ներդաշնակ համակարգ, որի երկու բաղադրիչները՝ արտաքին գրական հանդերձանքը և ներքին փիլիսոփայական իմաստը այնպես են փոխլրացնում միմյանց, որ դրանցից որևէ մեկի անտեսումը հանգեցնում է այդ համակարգի փլուզմանը: Կարելի է անգամ ասել, որ եթե Պլատոնի երկխոսություններից դուրս բերվեն սոսկ նրա գաղափարները, առանց գեղարվեստական ոճավորման, ապա պլատոնյան տեքստը կդադարի այդպիսին լինելուց, Պլատոնը թերևս կվերածվի մեկ այլ փիլիսոփայի: Այսինքն՝ Պլատոնի մեջ փիլիսոփա - գիտնականը և փիլիսոփա-պոետը միմյանցից անբաժան են:

Որոնք են պլատոնյան տրամախոսությունների գրական-գեղագիտական հիմնահարցերը:

1. Հայտնի է, որ Պլատոնը ստեղծագործական կյանքը սկսել է իբրև գրող: Լրջորեն զբաղվելով պոեզիայով, աչքի է ընկել քնարական գրեթե բոլոր ժանրերում /դիֆիրամբ, էպիգրամ, էպիգրամ/: Մինչև 20 տարեկան հասակը, այսինքն՝ մինչև Սոկրատեսին հանդիպելը /407 մ.թ.ա./ նա էպիգրամներ էր գրում: Գրել է նաև ողբերգություններ և կատակերգություններ: Նա ուներ գրական իր ուսուցիչները: Դրանց մեջ են միմոսագիդ Սոֆրոնը և կատակերգակ էպիհարմոնը: Զբաղվել է նաև երաժշտությամբ և գեղանկարչությամբ: Հանդիպելով Սոկրատին՝ Պլատոնը մոռացավ է ամեն ինչ, այդուհի է իր ստեղծագործությունները և վճռում ծառայել միմիայն մեծ փիլիսոփային և ծշմարտությանը: Այդուհանդերձ, ինչպես վկայում են հետազայում գրված տրամախոսությունները, պոետական աշխարհընկալումը շարունակում է ապրել նրա մեջ: Նա ոչ միայն չի կտրվում իր պոետական անցյալից, այլև իր փիլիսոփայական տրամախոսությունները կազմում է համաձայն դրամատուրգների համար սահմանված կարգի: Դա վկայում է Դիոգենես Լաերտացին, գրելով. «...անգամ դիալոգները Պլատոնն ինքը հրատարակում էր քառերգություններով՝ ողբերգակ պոետների օրինակով»²:

Հատկանշական է, որ պոետներին իր իդեալական հանրապետության մեջ տեղ չտվող Պլատոնը տրամախոսություններում անընդհատ հիշում և մեջբե-

1 Э. Кассирер, Избранное, М, 1998, 36.

2 Диоген Лаэртский, 152.

րում է նրանց՝ Հեսիոդոսին, Պինդարոսին, Իբիկոսին, Եվրիպիդեսին, Էսքիլեսին և ամենից հաճախ՝ Հոմերոսին: Տրամախոսություններից մեկում նա խոսում է պոետի մասին՝ իբրև սրբազան արարած /«Բանաստեղծը թեթև, թևավոր և սրբազան էակ է և նրա մեջ արդեն չկա բանականություն», Իոն, 534 b/:

Ակնհայտորեն «գրական» է նաև նրա կյանքը: Վ. Սոլովյովը նրան համեմատում է շեքսպիրյան Համլետի հետ. «Ի վերջո Պլատոնը, իբրև Համլետ... ձախողված մարդ է,- գրում է նա,- թեև իհարկե մեծ մարդու ձախողումները աշխարհին ավելի շատ բան են տալիս, քան սովորական մարդկանց փայլուն հաջողությունները»¹: Ռուս փիլիսոփան նկատի ունեւր ոչ միայն Պլատոնի ուսուցչի՝ Սոկրատի եղերական մահը, այլև նրա սեփական ծրագրերի փլուզումը: Ծանր կենսափորձից ծնվում, սաղմնավորվում են պլատոնյան փիլիսոփայության գաղափարները: «Այն աշխարհում,- շարունակելով ներկայացնել Պլատոնի կյանքի դրաման՝ գրում է Վ. Սոլովյովը,- որտեղ առաքիլի մարդը պետք է մեռնի հանուն ժշմարտության, իսկական, ժշմարիտ աշխարհը չէ: Գոյություն ունի մեկ այլ աշխարհ, որտեղ ապրում է ժշմարտությունը... Ամբողջ աշխարհը թաթախված է չարության մեջ, մարմինը ոգու համար գերեզման և բանտ է, հասարակությունը գերեզման է իմաստության և ժշմարտության համար: Իսկական փիլիսոփայի կյանքը անդադար մահացում է»²: Պլատոնի՝ աշխարհից և մարդկանցից հիասթափված այս բնութագիրը ոչ միայն փիլիսոփայի, այլև գրողի նկարագիր է:

«Գույների ուսմունք» գրքում Գյոթեն ներկայացնում է Պլատոնի նկարագիրը, որում նույնպես պոետական գծերը գերակշիռ են: «Պլատոնը վերաբերվում է աշխարհին իբրև երանելի ոգի,- գրում է Գյոթեն,- որին դուր է գալիս ինչ-որ մի ժամանակ այդտեղ ապաստան գտնել: Նրա համար կարևորը ոչ թե նրա հետ ծանոթանալն է, քանի որ նա արդեն ենթադրում է նրա առկայությունը, այլ հնարավոր զվարթ մասնակցությունը նրանում: Նա սուզվում է դեպի խորությունները ավելի շատ նրա համար, որպեսզի իրենով լցնի դրանք, քան թե ուսումնասիրի: Նա բարձրանում է երկինք, ձգտելով միավորվել իր նախասկզբին: Այն ամենը, ինչ բացահայտում է նա, վերաբերում է հավերժականին, ամբողջին, բացարձակին, ժշմարտությանը, գեղեցկությանը: Եվ նա ձգտում է արթնացնել դրանց ցանկությունը յուրաքանչյուրի կրծքի տակ»:

Անկասկած, Գյոթեն / այսինքն՝ գրականությունը/ հոգեհարազատ է Պլատոնին: Պատահական չէ, որ Շպենգելի կարծիքով Պլատոնի տեղը Գյոթեի կողքին է, իսկ Կանտինը՝ Արիստոտելի: «Պլատոնը և Գյոթեն հետևողականորեն ենթարկվում են գաղտնիքին, Արիստոտելը և Կանտը կամենում են այն մերկացնել և ոչնչացնել»³:

1 Соловьев В. Жизненная драма Платона// Соловьев В. Соч. в 2-х томах, т. 2, 603.

2 Ն. տ. 605-606:

3 Шпенглер, 1-й, с. 209.

Պլատոնի գրական ցկարագրի կարևոր բաղադրիչներից մեկն է նաև նրա մշտական հակումը դեպի առասպելը, մյուսոսը: Հոմերոսից հետո, շարունակելով մեծ ռապսոդի ավանդույթը, նա կարծեք փորձում է հիմք դնել նոր, քննական միֆաբանության: Պլատոնը նյարդերով զգում էր, թե ինչ վիթխարի աշխարհ է իր մեջ թաքցնում առասպելը՝ մնալով մինչև վերջ չմեկնաբանված և միշտ ավելին, քան իր մեկնաբանություններն են: Այսինքն՝ առասպելը հնարավորություն է տալիս մոտենալ անսահմանին, անվերջին, նախասկզբնական լոգոսին, որի մեջ արդեն միասնական ու ամբաժան են փիլիսոփայությունն ու պոեզիան: Նամակներից մեկում նա խոսում է այն մասին, որ առավելագույնը, ինչին կարող է հասնել միտքը, այլևս անհասանելի է խոսքին: Բնագրային իմաստությամբ նա հասկանում էր, որ եթե ինչ-որ բան կարող է մոտենալ այդ անսահմանին, ապա դա առասպելն է:

2. Գրական ո՞ր ժանրին են առավել մոտ Պլատոնի տրամախոսությունները: Արիստոտելի կածիքով, Պլատոնի խոսքի կերպը միջին դիրք է գրավում պոեզիայի և արձակի միջև¹: Բայց ավելի հաճախ դրանք համեմատվում են դրամայի հետ: Դրամայի հիմքում ընկած է գործող անձերի երկխոսությունը: Փիլիսոփայական երկխոսությունը լայնորեն տարածված էր Հին Արևելքում /թեև Արևելքում հունական դրաման բացակայում էր/ և հաճախ է հանդիպում հին հնդկական և հին չինական կրոնական և փիլիսոփայական տեքստերում /«Բհագավատ գիտա», «Ուպանիշադներ», Կոնֆուցիուս, Մեն-Ցզի/:

Հունաստանում, Պլատոնից առաջ փիլիսոփայական գրույցը գործածողներ հավանաբար կային²: Բայց Պլատոնն առաջինն էր, որ այն կիրառեց Աթենքում կատարելության հասցնելով գրական այդ տեսակը³: «Փիլիսոփայությունը, որ մինչ այդ հասկացվում էր իբրև ինտելեկտուալ մեկնություն, գրում է Է. Կասիրերը, - վերածվեց տրամախոսության»⁴:

Դասական հունական ողբերգակների նման իր դիալոգներում Պլատոնը ևս խոսում է պոլիսային բարոյական արժեքների՝ արդարության, սիրո, գեղեցկության, առաքելության կամ գթության մասին, սակայն ի տարբերություն դասական ողբերգության, որտեղ մարդն ապրում է ճակատագրական անհրաժեշտության և իռացիոնալ ուժերի և կրքերի բախման միջավայրում, այստեղ տարածության և ժամանակային պայմանները բացարձակ իրական են, և ժշմարտության որոնումները ընթանում են միմիայն հերոսների ինտելեկտուալ-տրամաբանական դատողությունների միջոցով: «Ողբերգության

1 Д. Лаертекий, 147.

2 Ցիցերոնը վկայում է, որ Հունաստանում դիալոգի հիմքը դրել է Պլատոնը /История греческой литературы, том 2, М, 1955, 170/:

3 Лаертекий Д., с. 149.

4 Кассирер, с. 449.

սյուժետային կոնֆլիկտը,- գրում է Տ. Միլլերը,- փոխարինվում է տեսանկյունների բախումով...»¹: Պլատոնն ստեղծում է մտքի դրամա, որի նպատակն է դիալեկտիկական ճանապարհով հասնել ճշմարտությանը/ ի դեպ, նա առաջինն էր, որ կիրառել է «դիալեկտիկա» տերմինը/:

Պլատոնը փաստորեն ոչ միայն կիրառում է դիալոգը, այլև իր տրամախոսություններում տալիս դրա տեսական բացատրությունը: Իր հանրահայտ 7-րդ նամակում նա խոսում է այն մասին, որ մենք իդեանների աշխարհին մոտենում ենք, երբ խոսում ենք՝ տալով հարցեր և պատասխանելով դրանց: Նույնիսկ մոնոլոգը, ընդգծում է Պլատոնը, ըստ էության դիալոգի ձև է, քանի որ այդ դեպքում մարդը խոսում է իր հոգու հետ: «Ես նկատի ունեմ զրույցը,- «Թեետետոս» տրամախոսության մեջ ասում է Սոկրատեսը,- որ հոգին վարում է ինքն իր հետ տեսակի մասին... Ինձ թվում է, որ մտածող հոգին անում է ոչ այլ բան, քան զրուցում ինքն իր հետ, հարցնելով և պատասխանելով ինքն իրեն, հաստատելով և ժխտելով» /Թեետետոս, 189, Ե/: Այսինքն՝ Պլատոնը տրամախոսության մեջ տեսնում է մարդուն /հույնին/ հոգեհարազատ մտածելակերպ, որը լայն տարածում գտավ անտիկ մշակույթում՝ ստանալով ժանրային զանազան ձևեր /Արիստոտել, Մենիպպոս, Սենեկա, Ցիցերոն/: Հետագա եվրոպական փիլիսոփայական, աստվածաբանական և գրական տեքստերում, Գրիգոր Նյուսացուց և Օգոստինոսից մինչև Պիեռ Աբելյար, Դանտե, Ջորդանո Բրունո, Բերկլի, Շեֆթսբերի, շարունակվեց դիալոգի կիրառությունը: 18-րդ դարում, օգտագործելով դիալոգի հնարավորությունները, Դիդրոն ստեղծեց իր փիլիսոփայական վեպը՝ «Ռամոյի ազգականը»:

Պլատոնի տրամախոսությունների ժանրային պատկանելության հստակեցման առումով կարևոր է նաև Յո. Հայզինգայի դիտողությունը: Վերջինս մատնանշում է դրանց նաև կատակերգական բնույթը, ելնելով խաղի՝ պլատոնյան փիլիսոփայության մեջ ունեցած առանձնահատուկ կարգից²: «Պլատոնն իր տրամախոսություններում հետևում էր հատկապես միմոսագիր Սոֆոնին,- գրում է նա,- և Արիստոտելը նույնպես տրամախոսությունն անվանում է միմոսի ձև»³: Տրամախոսությունը Պլատոնի համար, համոզված է Հայզինգան, մնում է թեթև, խաղացկուն ձև: «Պլատոնի տրամախոսություններում զրուցակիցները իրենց փիլիսոփայական զրույցները համարում են հաճելի ժամանց», - եզրակացնում է Հայզինգան⁴:

1 ИБЛ, М., 1983, т.1, с. 394.

2 «Օրենքներ» տրամախոսության մեջ Պլատոնը գրում է.«... մարդն Աստծո խաղալիքը լինելու համար է ստեղծված, և այդ էլ լավագույնը նրա համար» /«Օրենքներ» 7-րդ, էջ 803/

3 Յո.Հայզինգա, Homo Ludens, 2007, 215.

4 Ն.տ. 216:

Պլատոնյան տրամախոսություններում Սոկրատի՝ միմոսի և սիլենի ծիծաղելի կերպարի մասին խոսում է նաև Օ. Ֆրեյդենբերգը: Նրա կարծիքով, Սոկրատը «խնջույքում» հազմում է մի դիմակ, որի մեջ «միահյուսվում են միստերիան, միմոսը և փիլիսոփայությունը»¹: «Սոկրատը,- գրում է Օ. Ֆրեյդենբերգը,- «ձշմարտության» և «կեղծիքի» այդ ինկարնացիան /մարմնավորումը՝ Ա.Ա./ միաժամանակ հանդիսանում է և՛ ֆուլկլորային փիլիսոփա, և՛ իրական փիլիսոփա, և՛ փիլիսոփայական միմոսի պերսոնաժ, և՛ բալագանային ծաղրածուի դիմակ, և՛ միստիկական գաղափարների մարմնավորում, և՛ հին կատակերգության հերոս»²:

Պլատոնյան երկխոսություններում, կատակերգական ձևերի առկայությունը, որոնք նկատվում են մասնագետների կողմից, կարևոր է ոչ միայն փիլիսոփայական վեպի ծագումնաբանության ուսումնասիրության տեսակետից, այլև այն, որ երգիծանքը բնորոշ գիծ է դառնում նաև հետագա փիլիսոփայական վեպերի համար առհասարակ՝ Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդություններից», Վոլտերի «Կանդիդից» մինչև Գրասի, Օրուելի և մյուսների երգիծավեպերը:

Այդուհանդերձ, պլատոնյան երկխոսություններին բնորոշ չեն միայն դրամայի տարրերը: Արտաքուստ ունենալով դրամատիկական հանդերձանք, ներքուստ այդ տրամասիրությունները ակնհայտորեն դրսևորում են նաև էպիկականության և պատմողական/narrativ/ արձակի հատկանիշներ: Դրանք անխուսափելի են Պլատոնի տրամախոսություններում, քանի որ վերջիններս ստեղծվել են մ.թ.ա. 5-րդ դարի վերջին և 4-րդ դարի սկզբներին, այսինքն՝ հունական դասական ողբերգության քայքայման և աստիճանաբար ձևավորվող նոր ժանրի՝ արձակի սահմանագծին:

Պլատոնի տրամախոսություններում արձակի տարրեր առաջինը նկատում է Ֆ. Նիցշեն: «Ողբերգության ծագումը երաժշտության ոգուց» /1872/ աշխատության մեջ նա զուգահեռներ է տեսնում արդեն քայքայվող եվրիպիդեսյան ողբերգության և նոր ձևավորվող պլատոնյան երկխոսությունների միջև: Փիլիսոփայի կարծիքով, ինչպես ողբերգությունը, այնպես էլ պլատոնյան տրամախոսությունը իր մեջ ընդգրկում է նախնական բոլոր ոճերն ու ձևերը և տատանվում է պատմվածքի, քնարերգության, դրամայի միջև..., դրանով խախտելով խոսքային ձևի միասնության հին օրենքը: «Արդարև, գալիք բոլոր դարերի համար,- գրում է Ֆ. Նիցշեն,- Պլատոնը տվեց *նոր տիպի արվեստի օրինակ՝ վեպի օրինակը*/ընդգծումն իմն է՝ Ա.Ա./, որը կարող է անվանվել մինչև անվերջություն բարձրացված եզոպոսյան առակ...որտեղ փիլիսոփայական միտքը վերածում է արվեստի»³:

1 Фрейденберг О., Миф и литература, М, 1978, 240.

2 Ն.Ն.

3 Ницше Ф., т.1, 110.

Ինքնին հասկանալի է, որ Ֆ. Նիցշեն նկատի ունի ո՛չ հովվերգական և ո՛չ էլ կենցաղային վեպը, այլ՝ փիլիսոփայական:

Պլատոնյան տրամախոսություններում պատումի հատկանիշներ տեսնում է նաև Օ. Ֆրեյդենբերգը: Նա կարծում է, որ Պլատոնը ստեղծում է փիլիսոփայական դատողություններ հին ժողովրդական դրամայի միջոցներով, որոնք նրա մոտ վերածվում են պատմողական արձակի»: Խոսելով մասնավորապես «Խնջույքի» մասին և այն բնութագրելով իբրև «գանձարան Տրոյա, որի յուրաքանչյուր շերտի տակ... հարյուրամյակներ են թաղված», գրականագետը գտնում է, որ Պլատոնը ստեղծում է «առաջին փիլիսոփայական վիպակը»՝ ընդգծումն իմն է՝ Ա.Ա.:

Մ. Բախտինի կարծիքով, նույնպես՝ պլատոնյան տրամախոսությունները իրենցից ներկայացնում են փիլիսոփայական արձակ, բայց՝ «դեռևս սինկրետիկ գեղարվեստական արձակ»²:

Վերջապես, Պլատոնի վաղ տրամախոսություններում, մասնավորապես «Պարմենիդեսում», արձակի հատկանիշներ է տեսնում նաև Յ. Հայզինգան /Հայզինգա, 215/:

Եթե փորձենք միավորել պլատոնյան դիալոգների ժանրային պատկանելության մասին կարծիքները, ապա կունենանք «դրամատիկականացված արձակ» հասկացությունը: Գրեթե նման մի հասկացություն գործածում է նաև Ֆ. Նիցշեն եվրիպիդեսյան ողբերգության կապակցությամբ՝ այն անվանելով «դրամատիկականացված էպոս»³: Հաշվի առնելով պլատոնյան դիալոգներին բնորոշ երկշերտությունը /դրամա և արձակ/, եվրիպիդեսյան դրամաների օրինակով դրանք կարելի է բնութագրել իբրև **դրամատիկականացված փիլիսոփայական էպոս**:

3. Պլատոնյան տրամախոսություններում ակնհայտ ընդհանրություններ կան ժամանակակից փիլիսոփայական վեպի հետ, մասնավորապես.

ա. ինչպես ժամանակակից փիլիսոփայական վիպում, տրամախոսություններում ևս առկա են մեկ կամ երկու հիմնական փիլիսոփայական գաղափար-կոնցեպտներ: Այսպես, «Ֆեդոնում» հիմնական փիլիսոփայական գաղափարը հոգու անմահությունն է, «Խնջույքում»՝ սերը, «Թեսետետոսում»՝ իմացաբանությունը, «Պետության» մեջ՝ կատարյալ պոլիսի իդեալը, «Սոփիստեսում»՝ կեցության և ոչ կեցության, «Պարմենիդեսում»՝ մեկի և բազումի դիալեկտիկան և այլն: Այդուհանդերձ, վերը նշված գաղափարները ամբողջությամբ չեն սպառում այդ տրամախոսությունները, և, ինչպես նշում է Ա.

1 Фрейденберг О., с. 255.

2 Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, с. 129.

3 Ницше Ф., т.1, с. 103.

Լոսնը, հոգու անմահությունը, օրինակ, դեռևս ամբողջ «Ֆեդոնը» չէ՝: Նույնը կարելի է ասել նաև Պլատոնի մյուս տրամախոսությունների մասին, որոնցում փիլիսոփան հիմնական գաղափարին զուգահեռ սովորաբար դիտարկում է հարակից բազմաթիվ գաղափարներ:

Բ/ փիլիսոփայական վեպում հերոսը իրական կերպար չէ, այլ՝ գաղափարի մարմնավորում: Պլատոնյան տրամախոսությունները գրեթե ամբողջությամբ կառուցված են նմանատիպ հերոսի՝ Սոկրատեսի կերպարի վրա:

Անկասկած, իրական Սոկրատեսի և պլատոնյան Սոկրատեսի միջև կան անխուսափելի զանազանություններ: Դ. Լաերտացին այդ կապակցությամբ գրում է. «Ինքը Սոկրատը, ասում են, լսելով ինչպես է Պլատոնը կարդում «Լիսիասը», բացականչում է. «Երդվում եմ Հերակլեսով, ինչքան շատ բան է հորինել ինձ վրա այդ պատահին», քանզի Պլատոնը գրել էր շատ այնպիսի բաներ, որ Սոկրատը չէր ասել»²: Մեր ժամանակներում այս տեսակետը ոչ միայն չի մերժվում, այլև ավելի խորացվում է: Բերտրան Ռասելը ուղղակի խոստովանում է, որ Սոկրատի անձնավորության բնութագրումը առաջ է բերում դժվարություններ: «Սոկրատի աշակերտներից երկուսը, - գրում է նա, - Պլատոնը և Քսենոֆոնը, նրա մասին շատ են գրել, բայց պատմում են միանգամայն տարբեր բաներ»³: Ռասելի կարծիքով իրական Սոկրատեսին առավել ժշգրիտ նկարագրում է Քսենոֆոնը, քանի որ չունենալով մեծ տաղանդ, նա սոսկ պատմում է այն, ինչ գիտե Սոկրատի մասին՝ առանց ավելացնելու և առանց նվազեցնելու իմաստունի և մարդու նրա հատկանիշները: Իսկ Պլատոնը լինելով «*ոչ միայն փիլիսոփա, այլև տաղանդավոր գրող* /ընդգծումը իմն է՝ Ա.Ա./, օժտված է կենդանի երևակայությամբ և հմայքով»⁴, ուստիև կարող էր հորինել նրան / Սոկրատին՝ Ա.Ա./: «Ողբերգության ծագումը երաժշտության ոգուց» աշխատության մեջ Ֆ. Նիցշեն խոսում է Եվրիպիդեսի և Սոկրատի մասին՝ իբրև հունական ողբերգության քայքայման մեղավորներ, բայց առանձնացնում է հատկապես Սոկրատին: «Եվրիպիդեսը որոշակի իմաստով ընդամենը դիմակ էր, - գրում է Ֆ. Նիցշեն, - աստվածությունը, որ խոսում է նրա միջոցով, ո՛չ Դիոնիսոս էր, ո՛չ էլ Ապոլոնը, դա միանգամայն մոր դև էր, որի անունն էր Սոկրատես»⁵: Ֆ. Նիցշեն գտնում է, որ Պլատոնն անում է ամեն ինչ, որպեսզի իր ուսուցչի թեզի մեջ մտցնի ինչ-որ նուրբ և ազնվական բան՝ ամենից առաջ ինքն իրեն: Նիցշեն Սոկրատին անվանում է «տեսական մարդ», «հիպեկետիկական մարդ», ինչը փիլիսոփայական վեպի հերոսին տրվող ժշգրիտ բնութագրություն է, որ կարող

1 Лосев А., Статьи к диалогам //Платон, Соч.-ия, т.2, М., 1968, 488.

2 Лаертский Д., 146.

3 Рассел Б., История западной философии, С-Петербург, 2001, 123.

4 Ա.Ա. 125:

5 Ницше Ф., Соч. т.1, с. 102.

է վերաբերել ոչ միայն Սոկրատեսին և Հոբին, այլև ժամանակակից վիպական հերոսների, օրինակ դոկտոր Ռիեին/«Ժամտախտը»/, Հանս Կաստորպին/«Կաստորպական լեռը»/ կամ Ուլրիխին / «Մարդն առանց հատկությունների»/:

Եթե Նիցշեի կարծիքով Սոկրատը ուսուցիչ է «հունական զվարթության» և «գոյության երանության», ապա Մ. Բախտինը նրա մեջ տեսնում է հիմար անգետի և բարձրակարգ իմաստունի միասնություն /«Ես բոլորից իմաստուն եմ, քանզի գիտեմ, որ ոչինչ չգիտեմ»/¹:

Պլատոնյան գրական մեթոդի արդյունքում, որի հիմքում ընկած են մի կողմից գիտա-տրամաբանական, մյուս կողմից գեղարվեստական ձևեր, ստեղծվում է Սոկրատի ընդհանրական կերպարը, որն անցնում է նրա բոլոր տրամախոսությունների միջով: «Պլատոնի սոկրատյան դիալոգների ամբողջությունը,- գրում է Թ. Միլլերը,- պատկերում է գրական հերոս-փիլիսոփայի նոր կերպար: Զանազան իրադրությունների շղթայի միջով հեղինակը Սոկրատին առաջնորդում է դեպի պոլիսի հետ ծակատագրական բախումը... Աթենական փիլիսոփայի ծակատագիրը ներկայացված է իբրև բազմակի գործողությամբ դրամա՝ ողբերգական ավարտով»²:

Ըստ էության, պլատոնյան տրամախոսություններում Սոկրատի կերպարից անբաժան են մի շարք այլ փիլիսոփաների կերպարներ, որոնց հանդեպ զգալի է Պլատոնի մեծ համակրանքը և որոնցից նա կրել է ազդեցություններ: Դա նախ և առաջ Պարմենիդեսն է /«Պարմենիդես»/, Պրոտոգորասը /«Թեետետոս»/, Զենոնը /«Պարմենիդես»/, ապա Անաքսագորասը /«Ֆեդրոս»/, որոնք կարծեք լրացնում, ամոռացնում են Սոկրատին: Իմաստուն և առաքինի Սոկրատի կերպարին Պլատոնը ավելացնում է ևս մեկ գիծ: Դա փիլիսոփայական ավանդույթը պահպանելու և հենքից նորերին փոխանցելու պարտավորվածությունն է: Սոկրատը մեծագույն հարգանք էր տածում ավագների հանդեպ: Ահա, թե ինչպես է նա արտահայտվում Պարմենիդեսի մասին: «... անեմից շատ վախենում եմ... Պարմենիդեսից: Ինձ համար նա, ինչպես կասեր Հոմերոսը, «ակնածելի է և միաժամանակ սարսափելի»: Ես հանդիպեցի նրան, երբ տակավին երիտասարդ էի, իսկ նա՝ շատ ծեր, և իմ առաջ բացվեց այդ այրի բոլոր առումներով ազնվագույն խորությունը: Վախենամ թե չհասկանամք նրա խոսքերը...» /Թեետետոս, 183 c/:

Պետք է ասել, որ տրամախոսություններում Պլատոնը Սոկրատեսի կերպարն անընդհատ չի «ծանրաբեռնում» դիալեկտիկական զբաղմունքով: Մենք նրան տեսնում ենք նաև կենցաղային իրադրություններում՝ ոտաբոքիկ շրջելիս կամ գետի մեջ ոտքերը լվանալիս «Փեդրոս», 229 ա/, ընկերների

1 Бахтин М., с. 468. Ինչպես նշում է է. Կասիրերը, «Սոկրատի անգիտությունը, Կուզմանցու «docta ignorantia»-ն, Դեկարտի կասկածը պատկանում են փիլիսոփայական իմացության ամսժամկետ գործիքներին / Кассирер Э., с. 112/:

2 ИВЛ, т.1 с. 393.

հետ խնջույքի սեղանի մոտ /«Խնջույք»/, նա հաճախ մտքերի մեջ ընկած մոռանում է իր ժամփան /«Խնջույք», 175 ա/, երբեմն ներկայանում է իբրև խորամանկ մեկը, որ խոսել և բանավիճել չգիտի /«Իոն»/, «Հիպիաս Ավագ»/ և այլն:

զ/ Պլատոնը կարողանում է իր տրամախոսություններում ստեղծել միջավայր, որը համապատասխանում է փիլիսոփայական գրույցի պահանջներին: Դա փոխաբերական առումով «Խնջույքն» է, ինչը կարող է ներկայանալ իբրև պլատոնյան տրամախոսությունների տարածաժամանակային ընդհանրական քրոնոտոպ: Դա մտքի «խնջույք է», ինտելեկտուալ միջավայր, որտեղ ժշմարտությանը հասնելու ծանր աշխատանքը կատարում է գլխավորապես Սոկրատը, իսկ ներկաները նրա համար ծառայում են ուղղակի իբրև փիլիսոփայի մտքի ընթացքին հետևողներ և նրա հարցերին պատասխանող ծայրեր: Այսինքն՝ Պլատոնի տրամախոսություններում մտքի բազմազանություն և կարծիքների բախում, իբրև այդպիսին, չկա: Սոկրատը սկսում է փիլիսոփայական որևէ հիմնախնդրի դիտարկում և ինքն էլ ավարտում է՝ հասնելով հաղթանակի և ապրելով իմաստունին վայել զվարթություն: Բացառություն կարող են կազմել, թերևս, «Խնջույքը», որում արտահայտված են յոթ տարբեր կարծիքներ սիրո /էրոսի/ բնույթի մասին և «Պերմենիդեսը», որտեղ իրենց դատողություններն են զարգացնում երիտասարդ Սոկրատեսի ներկայությամբ Պերմենիդեսը և Չենոնը /հատկանշական է, որ թե՛ «Խնջույքը» և թե՛ «Պերմենիդեսը» ունեն նովելային կառուցվածք/:

Ինտելեկտուալ միջավայրի կազմակերպման տեսանկյունից տրամախոսություններում առանձնահատուկ նշանակություն ունի դիցաբանության հանդեպ Պլատոնի ունեցած վերաբերմունքը, որի մասին խոսվեց վերը: Յու. Հայզհինգան արդարացիորեն նկատում է, որ «Պլատոնը ինչպես և Արիստոտելը, իրենց փիլիսոփայական մտքի ամենախոր էությունը շարադրում են դիցաբանության ձևով»¹: Խնդրի դիտարկման տեսանկյունից հարցը կարևոր է այնքանով, որքանով եվրոպական մոր միֆագիտակցության համար առասպելի մեկնաբանության պլատոնյան փորձը դառնում է ուսանելի:

Պլատոնը, ինչպես նկատում է Ա. Լոսելը, «հեռու էր ժողովրդական դիցաբանության տառացի և անմիջական գործածումից: Դիցաբանությունը նրա համար մշտապես ուներ խորհրդանշական իմաստ և գործածվում էր առավելապես նրա փիլիսոփայական գաղափարները արտահայտելու համար»²: Նա այդ ձանապարհին ստեղծում է անկրկնելի համեմատություն- էյկոններ, որոնք միֆափիլիսոփայական պատկերներ են: Օրինակ, Էրոսի պատկերը «Խնջույքում» /204 b-206 d/, հոգիների տիեզերական շրջապտույտը «Պետության» մեջ /10-րդ 614 b-621-b/, Երկրի և Տարտարոսի մասին առասպելը և հոգիների

1 Հայզհինգա, 188:

2 Лосев А. 39.

տեղափոխությունը «Ֆեդոնում» /110a-115/: Այս շարքում ամենատպալորիչը, անկասկած, քարանձավի մասին պատկերն է «Պետության» 7-րդ գրքում, ինչը լավագույնս ապացուցում է, որ Պլատոնը ոչ միայն նոր, ինտելեկտուալ միջեր է ստեղծում, այլև դրանք ժշտությանը համապատասխանեցնում է մետաֆիզիկայի և իմացաբանության իր սկզբունքներին:

«Պետություն» դիալոգում Սոկրատես ասում է.

- Մեր մարդկային բնությունը, կրթվածության և անկրթության առումով, դու կարող ես մտնեցնել ահա թե ինչ իրադրության... Մարդիկ կարծես գտնվում են քարանձավի մամուռություն ունեցող գետնափոր կացարանում, որի ամբողջ երկարությամբ ձգվում է լայն լուսաշերտ: Փոքր հասակից նրանց ոտքերին և պարանոցներին կապանքներ են դրված, այնպես որ, մարդիկ չեն կարող շարժվել իրենց տեղերից և տեսնում են միայն այն, ինչ ուղիղ իրենց աչքերի առաջ է, քանի որ չեն կարող շրջել գլուխները կապանքների պատճառով: Մարդիկ մեջքով շրջված են դեպի կրակից բխող լույսը, որ վառվում է լեռան բարձունքում, իսկ կրակի և բանտարկյալների միջև անցնում է վերին ժանապարհը՝ ցանկապատված... ոչ բարձր պատույճ մաման այն վարագույրին, որի հետևում ածաբարները տեղավորում են իրենց օգնականներին, երբ վարագույրի վերևում ցուցադրում են իրենց տիկնիկները:

- Ես դա պատկերացնում եմ:

- Ուրեմն պատկերացրու նաև, որ այդ պատի հետևում մյուս մարդիկ կրում են զանազան իրեղեններ, դրանք բռնելով այնպես բարձր, որ երևում են պատի հետևից: Նրանք տանում են քանդակներ և կենդանի արարածների զանազան պատկերներ՝ արված քարից ու փայտից: Ընդ որում, ինչպես ընդունված է, կրողների մի մասը խոսում է, մյուսները լռում են:

- Զարմանալի պատկեր ես ներկայացնում և զարմանալի դատապարտյալների:

- Մեզ նման:

... Եթե նրանցից որևէ մեկի վրայից հանեն կապանքները, ստիպեն հանկարծ վեր կենալ, շրջել պարանոցը, քայլել, մայել վեր՝ լույսի կողմը, նրա համար տանջալից կլինի կատարել այդ ամենը: Նա ի վիճակի չի լինի պայծառ լույսի տակ մայել այն առարկաներին, որոնց ստվերները նա տեսել է նախկինում: Եվ, ինչ ես կարծում, ի՞նչ կասի նա, երբ նրան ասեն, որ նա նախկինում տեսել է դատարկ բաներ, իսկ հիմա, մոտենալով կեցությանը և ուշադրությունը հառելով առավել հավաստիին, կարող է ձեռք բերել ժգրիտ հայացք... Զեզ չի՞ թվում, որ դա նրա համար շատ դժվար կլինի, և նա կմտածի, որ երևի ավելի ժամաբիտ էր այն, ինչ նա տեսնում էր նախկինում, քան այն, ինչ երևում է հիմա... Այստեղ պետք է փորձառություն, եթե նրան սպասվում է տեսնել այն ամենը, ինչ այնտեղ է վերևում: Պետք է սկսել ամենաթեթևից. նախ մայել

ստվերներին, այնուհետև, մարդկանց և զանազան առարկաների արտացոլանքներին ջրի մեջ, իսկ հետո՝ բուն իրերին: Ընդ որում՝ այն իրերին, որ երկնքում են, իսկ երկինքը նրա համար ավելի հեշտ կլինի տեսնել ոչ թե ցերեկը, այլ՝ գիշերը, այսինքն՝ նայել աստղային լույսին և լուսնին, ոչ թե արեգակին և նրա լույսին:

...Ահա այսպես, իմ սիրելի Գլավկոն, այս համեմատությունը/ այսինքն՝ էյկոնը՝ Ա.Ա./ պետք է գործածել այն ամենի հանդեպ, ինչ ասվեց վերը. ոլորտը, որ ընդգրկվում է տեսողությամբ, նման է բանտային կացարանի, իսկ կրակից բխող լույսը նմանեցվում է արեգակի ուժին: Վերելքը և հայեցումը իրերի, որ գտնվում են բարձունքում, հոգու վերելքն է դեպի մտահասու ոլորտ/ 517ա-517բ/:

Պլատոնյան քարանձավի պատկերը, իբրև իմացաբանական միջ, զանազան ալյուզիաների և այլաբանությունների տեսքով լայնորեն ներկայացված է 20-րդ դարի եվրոպական գրականության և փիլիսոփայության մեջ, մասնավորապես Կաֆկայի, Սարտրի, Բամյուսի, Բորխեսի և մի շարք այլ գրողների ստեղծագործություններում:

Այսպես, Ֆրանց Կաֆկայի երկու դատողություններ իմաստաբանորեն համադրելի են Պլատոնի վերը նշված էյկոնի հետ: Առաջինը գտնում ենք «Աֆորիզմներում». 66-րդ աֆորիզմում ներկայացված է նմանատիպ իրադրություն. «Նա երկրի ազատ և պաշտպանված քաղաքացին է, քանզի կապված է շղթայով այնքան երկար, որպեսզի կարողանա մուտք ունենալ ամենայն երկրային տարածություններ: Բայց միևնույն ժամանակ նա նաև ազատ և պաշտպանված քաղաքացին է երկնքի, քանզի կապված է նաև երկնքի շղթայով, որ հաշվարկված է նույն կարգով: Եթե նա մղվում է դեպի երկիր, նրան խեղդում է երկնքի կապը, եթե մղվում է դեպի երկինք՝ երկրի: Եվ այդուհանդերձ նա ունի բոլոր հնարավորությունները և տեսնում է դա: Ավելին, նա նույնիսկ հրաժարվում է մեկնաբանել այս բոլորը նախնական անփութությամբ:

Երկրորդը՝ 1911 թ. դեկտեմբերի 27-ի օրագրային գրառումն է. «Կեղծիքի զգացումը, որ ունենում եմ գրելու ժամանակ, կարելի է պատկերել այսպես. մեկը՝ առաստաղի վրա բացված երկու անցքերի առաջ կանգնած սպասում է ինչ-որ տեսիլքի, որ պետք է հայտնվի միայն աջ կողմի անցքից: Բայց մինչ այդ անցքը փակված է մնում հազիվ նկատելի կողպեքով, ձախ կողմի անցքից մեկը մյուսի ետևից երևում են տեսիլքները, փորձում են ուշադրություն հրավիրել, իրենց աճող չափերի շնորհիվ դա նրանց հաջողվում է, վերջապես նրանք փակում են իսկական անցքը, որքան էլ որ այն լավ պահպանվում է: Այժմ, եթե հիշյալ մարդը չի ուզում թողնել իր տեղը, իսկ նա ոչ մի դեպքում դա չի ուզում, նա ստիպված է զբաղվել այդ տեսիլքներով, որոնք իրենց թեթևության շնորհիվ հենց միայն հայտնվելու վրա ծախսում են իրենց ամբողջ ուժը, չեն կարող բավարարել նրան, բայց քանի որ թուլության պատճառով հապա-

դում են, նրանց կարելի է քշել զանազան կողմեր՝ հնարավորություն տալով, որ մյուսները նույնպես երևան, քանի որ, ըստ երևույթին, հայացքը նրանցից մեկնումների վրա հառելը անտանելի է, բացի այդ, դեռ մնում է հույսը, որ կեղծ տեսիլքները սպառնվելուց հետո վերջապես գալու են իսկականները:¹

Բերված օրինակները ակնհայտ են դարձնում Պլատոնի և Կաֆկայի մտածողության համադրելիության հնարավորությունը: Կաֆկայի օրագրային գրառումը առնչվում է գրական-ստեղծագործական հոգեբանության հավերժական հիմնախնդիրներից մեկին, որն է՝ իրականությունը պատկերի վերածելու դժվարությանը, այդուամենայնիվ իր հիմքում ունի իրերի և նրանց ստվերների մասին պլատոնյան ուսմունքը, ինչը առհասարակ արևմտյան իմացաբանության հիմնարար հասկացություններից մեկն է: Մարտին Հայդեգերը այս միֆական պատմության մեջ տեսնում է ոչ միայն արևմտյան իմացաբանության, այլև հունանիզմի ծնունդը /«Մետաֆիզիկայի այս սկիզբը Պլատոնի մտածողության մեջ միաժամանակ հունանիզմի սկիզբն է»²:

Ինչ վերաբերում է երկրի և երկնքի միջև շղթայված մարդու մասին Կաֆկայի աֆորիզմին, ապա այն ուղղակիորեն կապվում է Պլատոնի առասպելի մեջ հիշատակվող քարանձավի և նրանում շղթայված դատապարտյալների հետ: Ինչպես վկայում են օրագրային գրառումները՝ Կաֆկան Պլատոնի «Պետություն» աշխատությանը ծանոթ էր /Sbu` Kafka, Tagebûcher, Fr. Am. Main, 1975, s.420/: Կաֆկայի ստեղծագործություններում պլատոնյան միֆը քարանձավի մասին վերաճում է կեցության ընդհանրական սիմվոլի՝ ստանալով անմատչելի դղյակի /«Դղյակը»/, կրկեսային վանդակի, որում ցուցադրվում են մարդացող կապիկը /«Հաշվետվություն ակադեմիային»/ կամ քաղցողը /«Քաղց պահող մարդը»/, գոյաբանական փակուղու /«Որջը»/, վերջապես տիեզերական դատարանի կամ գրասենյակի կերպարանք /«Դատավարություն», «Կերպարանափոխություն» , «Ուղղիչ գաղութում»/:

Պ.Ակնհայտ է, որ պլատոնյան տեքստերի լեզուն փիլիսոփայական արձակի համար անսովոր չափով պատկերավոր է: Իր փիլիսոփայական գաղափարները նա չի խորշում ներկայացնել պոետական պատկերավոր ձևերի մեջ, հավանաբար դրանց ընկալումը հեշտացնելու նպատակով: Ս. Ավերինցևը այս առիթով խոսում է Լուկրեցիոս Կարի «Իրերի բարության մասին» պոեմի այն դրվագի մասին, որտեղ պատմվում է երեխային դեղ տալու հռոմեական սովորության մասին, որի իմաստը դառնահամ դեղով բաժակի եզրը մեղրով քաղցրացնելն էր³, ինչը զուգորդվում է փիլիսոփայական «դառնա-

1 Ֆ.Կաֆկա, Օրագրեր, Ե., 2004, էջ 49-50/:

2 Хайдеггер М., Учение Платона об истине // Историко-философский ежегодник, М., 1986, 273.

3 Новое в соврем. классической филологии, М., 1979, 42.

համ» տեքստերը գեղարվեստական պատկերներով «քաղցրացնելու» պլատոնյան մեթոդի հետ:

Պլատոնը ազատորեն օգտվում է համեմատություններից, մետաֆորներից, դրամատուրգիայում կիրառվող զանազան հնարքներից, որոնց նա քաջածանոթ էր:

Կանգ առնենք դրանցից մի քանիսի վրա:

1. Պլատոնի լեզուն ամենից առաջ փիլիսոփայական և գիտական լեզու է, որում առկա է համապատասխան տերմինաբանություն և հասկացություններ, որոնք նրա լեզվին տալիս են գրավոր լեզվի պարտադիր հատկանիշներ: Գիտական, ռացիոնալ լեզվի այս միջավայրն է պատճառը, որ պլատոնյան տրամախոսությունների պոետական շերտերն ամմիջապես դառնում են նկատելի և ձեռք են բերում արժեք՝ իբրև հակադրություն գիտական հասկացությունների: Առանց մեկի չկա մյուսը: Այսպիսով, դա մի կողմից մաթեմատիկորեն, տրամաբանված, մյուս կողմից՝ հնարավորինս գրական-գեղարվեստական ձևերին մոտեցված լեզու է:

2. Պլատոնի լեզվում հաճախ ենք հանդիպում այսպես կոչված սյուժետային այլաբանությունների: Այսպես, «Թեետետոս» դիալոգում, զրուցելով երիտասարդ փիլիսոփա Թեետետոսի հետ, Սոկրատը սկսում է գործածել «հղի», «տատմեր» բառերը և՛ շուտով մեկնաբանում դրանց իմաստը: Նա իրեն համարում է տատմեր: «Իմ արվեստը,- ասում է Սոկրատը,- ամեն ինչում նման է նրանց /տատմերների՝ Ա.Ա./ արվեստին և տարբերվում է միայն նրանով, որ ես ծնունդ եմ ընդունում ոչ թե կանանցից, այլ՝ տղամարդկանցից, և ընդունում եմ հոգու, այլ ոչ մարմնի ծնունդ /«Թեետետոս», 150, b/: Նկատելով, որ Թեետետոսը «հղի» է իմաստությամբ, Սոկրատը մտնում է իր տարերքի մեջ, օժանդակ հարցերով հասունացնում է «ծնունդը» և ի վերջո ոգևորությամբ ընդունում այն: Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է մտքի ծննդին: Ի դեպ, Սոկրատեսն ընդգծում է, որ «Աստված սովորեցնում է իրեն ծնունդ ընդունել, իսկ ծնել արգելում է», ինչի մեջ երևում է սոկրատյան փիլիսոփայության հիմնարար սկզբունքներից մեկը՝ մարդուն հասցնել /ինքնա/ձանաչման:

Նմանատիպ օրինակ է նաև «Խնջույքի» վերջին դրվագը, երբ բոլորը հեռանում են, սեղանի մոտ մնում են միայն երեքը՝ Աղաթոնը, Արիստոֆանեսը և Սոկրատեսը: /«Նա /Արիստոֆանեսը՝ Ա.Ա./ զարթոնք լուսաբացին և տեսավ, որ ոմանք քնած են, ոմանք գնացել են, իսկ արթուն են միայն Աղաթոնը, Արիստոֆանեսը և Սոկրատը, որոնք հերթով խմում էին մեծ գավաթից» /«Խնջույք», 223 c/: Այս երեքի միասին լինելը, մանավանդ նրանցով «Խնջույքն» ավարտելը բոլորովին պատահական չէ: Բանն այն է, որ զրույցի ընթացքում Սոկրատը խոսում է այն մասին, որ միևնույն «մարդը պետք է կարողանա ստեղծել և՛ կատակերգություն, և՛ ողբերգություն, և որ հմուտ ողբերգակը նաև հմուտ կա-

տակերգու է» /223, c/: Իսկ այստեղ ողբերգությունը ներկայացնում է Աղաթոնը, կատակերգությունը՝ Արիստոֆանեսը, իսկ Սոկրատեսը ներկայացնում է փիլիսոփայությունը, որը միավորում է այդ երկու հակադիր ուղորմները: Նույն միտքը կրկնվում է նաև «Ֆիլեբոսում» /«Ֆիլեբոս» 50 b/, որտեղ ասվում է, որ մարդկության ողջ կյանքը պետք է ընկալվի թե՛ իբրև ողբերգություն, թե՛ իբրև կատակերգություն՝ գաղափար, որին եվդոպական փիլիսոփայական և գեղարվեստական միտքը հասավ միայն Վերածննդի ժամանակ՝ Դանտեի, Սերվանտեսի և Շեքսպիրի երկերում:

«Խնջույքում» կառուցվածքային կարևորագույն բաղադրիչ է գինին: Զրուցակիցները խոսում են սիրո մասին և անշուշտ համոզիչ չէր լինի այդ զրույցը վարել սոսկ չոր, տրամաբանական փաստերի միջոցով: Զրույցը ենթադրում է առավել ազդեցիկ և սրտաշարժ խոսք, ուստի ողջ խնջույքի ընթացքում զրուցակիցները խմում են գինի և տրվում սիրային զեղումների: Գինին վերածվում է սիրո մետաֆորի: «Խնջույքի» ավարտին, երբ ներս են լցվում հարթած զվարճասերներ, բոլորը սկսում են խմել «առանց չափ ու դադարի, քանզի գինին շատ էր /223b/»:

«Սոփեստես» դիալոգում Պլատոնը առատորեն գործածում է որս, որսորդություն, ձկնորսություն և որսի հետ կապված զանազան արհեստներ և զբաղմունքներ հիշեցնող արտահայտություններ, ինչը նույնպես պատահական չէ: Բանն այն է, որ Պլատոնը սոփեստությունն ի վերջո համարում է որսորդության նման մի բան:

Նմանատիպ սյուժետային այլաբանություն առկա է նաև «Պրոտագորասում»: Իր արհամարհանքը սոփեստների հանդեպ Սոկրատեսը արտահայտում է՝ խոսելով մեռյալների աշխարհում Ոդիսևսի ապրած արկածների մասին /«Պրոտագորաս», 315/:

3. Պլատոնի /Սոկրատի/ լեզվին բնորոշ է աֆորիզմի ոճը, ինչը հեետորական արձակի ազդեցությունն է Պլատոնի լեզվամտածողության վրա: Իբրև փիլիսոփայականի և պոետականի միավորման արտահայտություն այդ ոճը Պլատոնի լեզվին հաղորդում է առանձնահատուկ գեղեցկություն, սեղմություն և խորամտություն, այսինքն՝ հեետորական ոճի միջոցով Պլատոնը /Սոկրատի/ ստեղծում է թևավոր մտքեր, որոնք այսօր լայնորեն կիրառվում են փիլիսոփայական և գրական տեքստերում: Բերենք մի քանի օրինակներ:

1. «Ես գիտեմ, որ ոչինչ չգիտեմ» /«Սոկրատի «պաշտպանականը», 29/: Այս դատողությունը, որը հիմնարար է Սոկրատի իմացաբանության մեջ, սերտորեն առնչվում է սոկրատյան հանրահայտ հեզմանքին /Eipovia/:

1 «Խնջույքի» սկիզբը.- գրում է Օ. Ֆրեյդենբերգը.- ողբերգակ Աղաթոնի հաղթանակն է, ավարտը՝ կոմաստների, այսինքն՝ այն հարթած կոմոսի, որը համարվում է կոմեդիայի գլխավոր տարր» /Фрейденберг, 242/:

2. «Չարիքի փոքրագույնն ընտրել» / «Պրոտագորաս», 358 b/:

3. «Փիլիսոփայությունը զարմանքից բացի այլ ակունք չունի» / «Թեետետոս», 28/:

4. «Սոկրատեսին զրույցի հրավիրելը նույնն է, թե հեծյալին դաշտ դուրս բերելը» / «Թեետետոս», 183 b/:

5. «Հոգ տարեք ոչ թե Սոկրատի մասին, այլ՝ ձշմարտության», - ասում է Սոկրատեսը իր աշակերտներին / «Ֆեդոն», 91 c./

6. Թեետետոսին Սոկրատեսն ասում է. «Փաստարկս հասկանալու համար պատկերացրու, որ մեր հոգիներում գոյություն ունի մոմե տախտակ. մեկի մոտ մեծ, մյուսի մոտ՝ փոքր... Ասենք, որ դա մուսամների մոր՝ Մենմոզինայի ընծան է, և եթե մենք ուզում ենք հիշել մեր տեսածը, լսածը կամ մտածածը, դնում ենք այդ տախտակը մեր զգայությունների ու մտքերի տակ և դրոշմում վրան այնպես, ինչպես դրոշմում ենք մատանու կնիքը» / «Թեետետոս» 191 c-d/:

Պլատոնից այս դատողությունը փոխանցվեց Արիստոտելին, ապա Ալբերտ Մեծին, Թովմա Աքվինացուն և Զոն Լոկին, որի «Փորձ մարդկային բանականության» երկում այն ձևակերպվեց իբրև «մաքուր գրատախտակ» /*tabula rasa*/: