

ПАРАДОКСАЛЬНИЙ МИР Л. ШЕСТОВА

Н. М. Раковская

(кандидат филологических наук, доцент,
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова)

У статті актуалізується один з аспектів критичної діяльності Л. Шестова, зокрема, його роздуми про творчість О. С. Пушкіна. Робиться акцент на різних парадоксах пушкінських сюжетів, при цьому виявляється парадоксальність самого Л. Шестова.

In the article is examined one of aspects of critical activity of L. Shestov, in particular, his reflections about work of A. Pushkin. An accent is done on the different paradoxes of the Pushkin's plots, paradoxicality of L. Shestov shows up here.

Постановка проблеми обусловлена следующими аспектами:

1) необходимостью опровергнуть существующую в гуманитарном дискурсе точку зрения на Л. Шестова как на философа, подчиняющего художественность русской литературы экзистенциальным идеям;

2) интересом к проблеме памяти в рефлексии Л. Шестова;

3) рядом положений Л. Шестова о творчестве А. С. Пушкина, получивших развитие в современном пушкиноведении.

Кьеркегор писал: «Мыслитель без парадокса – это любовник без страсти» [1, 26]. Парадокс в переводе с греческого означает высказывание, противоречащее доксе, т. е. господствующему общепринятому мнению, ожиданию. Поскольку такое противоречие озадачивает, в античных риториках происходит отождествление парадокса с неожиданным, чудесным, странным. Уже Аристотель определяет парадокс не только как «высказывание, противоречащее мнению всех», но также и как высказывание, противоречащее, прежде всего, пробужденному ожиданию. В современном литературоведении парадокс связывается с противоречивостью авторского сознания, отраженной в фигурах речи, характеризующейся авторефлексивностью, циркулярностью. В таком случае синтаксической редукцией является оксюморон. Р. Барт называет всякий текст парадоксальным [2, 413-424].

Л. Шестов, которому был свойственен адогматический способ мышления, указывал, что парадокс приводит воспринимающего читателя в напряжение, вызывает усиление мышления и в итоге ведет к обнаружению скрытой истины, т. е. иллюзорности доксы. Именно стремлением раскрыть существующий в культурном сознании парадокс в оценке А. С. Пушкина как явления чисто поэтического и в тоже время несовременного и занимался критик. Заметим, что Л. Шестов, размышляя о поэте, одновременно указывает, что предпочтение литературе как предмету философского размышления мотивируется ее местом в культуре: художественная литература, по мнению критика, более адекватно выражает экзистенциалы человеческого бытия, чем традиционная философия или современное богословие. В этом смысле именно она является продолжением Святого писания. Л. Шестов рассматривал всю литературу и, естественно, творчество А. С. Пушкина как обработку и осмысление личной экзистенциальной темы писателя. Такую персональную, решающую для человека проблему, видимо, можно обозначить как экзистенциал. Парадоксальностью или даже абсурдностью экзистенциалов и занимался главным образом Лев Шестов. В этой связи он поставил перед современным мышлением следующую задачу: «Не является ли главной задачей нашего времени научиться искусству обходить (а то и нарушать) все те многочисленные заставы, которые под разными предложениями выстраивались в старину могущественными феодалами духа и лишь в силу вечного консерватизма трусливой и близорукой человеческой природы и донныне продолжают еще считаться непреодолимыми, даже «естественными» преградами для движения нашей мысли?» [3, 13].

Если мы внимательно прочитаем этот риторический вопрос, то не сможем не заметить, что критик много говорит об оппоненте и его ложных идеях, но ничего о собственных взглядах. Отрицательный способ выражения, так часто встречающийся в его дискурсе, приобретает перевес над логическими рассуждениями. В результате этой коммуникативной стратегии возникает дискурс, в котором «устраняются чужие предрассудки, не заменяемые при этом положительными», по мнению автора, правильными суждениями. Возникает текст с философской *tabula rasa* либо пустое философское поле.

Заполняя это поле, Л. Шестову важно указать, что суждение о том, что в русском культурном сознании А. С. Пушкин был величайшим, чисто поэтическим явлением (А. Белый, В. Иванов, Вл. Соловьев), чисто художественным гением (по существу в кантонском смысле этого понятия) порождало парадоксальное суждение о несовременности поэта. Л. Шестов соглашался с Д. Мережковским, указывающим, что современное культурное сознание стремилось непременно найти в А. С. Пушкине тенденцию, тем самым отрицая именно то, что определяло его значимость. Для Л. Шестова не имеет существенного значения, какого рода была эта тенденция: религиозная, философская, консервативная или радикальная – любая из них, с его точки зрения, лишает поэтическое творчество автономии, т. к. связывает его с чуждыми познавательными целями.

Заметим, что Л. Шестов разделял точку зрения Ф. Шеллинга о том, что познание мира заключено в самом процессе творчества и процесс этот имеет мистическое значение. В таком случае мир явлений, который предстоит сознанию художника, хаотичен, и самопознание возникает в слове в результате столкновения темного хаотического мира внутреннего духа и столь же темного мира явлений; в итоге – знание в концепции критика есть результат слияния творческого «Я» и хаоса, а творчество – мистическое познание Абсолюта, познание сверхреального сквозь непосредственно чувственное [4; 5]. Возможно, что Л. Шестов осознает понятие «красота» как сущность мира (панэстетизм), но если предположить, что искусство связано и с познанием, то становится ясно, почему критики к. XIX – н. XX в. утверждали, что А. С. Пушкин вечен, но не современен. Таким образом, парадокс А. С. Пушкина в культурном сознании к. XIX – н. XX в. вполне объясним с точки зрения концепции понимания и читательской рецепции.

Именно следуя данному ракурсу Л. Шестов интерпретирует художественный мир поэта и, в частности, проблему судьбы и случая. В художественном мире А. С. Пушкина, с точки зрения критика, в действие часто вмешивается судьба, явно покровительствующая счастливым, например, Минскому, ветреному Бурмину, и *самым возмутительным образом* обделяющая невезучих, т. е. Вырина, Сильвио и Владимира. Тяжелую участь неудачников А. С. Пушкин, однако, смягчает, введя парадокс-оппозицию «счастья-несчастья». Видимо, не случайно можно условно выделить подзаголовок одного из подтекстов в «Повестях Белкина» – формула *Нет худа без добра*. Ибо насколько оправдано отчаяние невезучих? Какое счастье могло бы ожидать стационарного зрителя с оставшейся дома озорной красоткой-дочкой или аккуратного Владимира в браке с предприимчивой, холодной Марьей Гавриловной? То, что на первый взгляд кажется невезением, оказывается, в конечном счете, спасением. Беда только в том, замечал Ю. Тынянов, что несчастливцы в мире «Повестей Белкина» «столь слепы и ослеплены, что они не могут понять, как им повезло в их мнимом несчастье» [6]. Ю. Тынянов указывал, что пародирование связано с намеренным нарушением принципа целостности пародированного образа. В данном случае оксюморон слепого зрителя свидетельствует о несовпадении истинных и мнимых страданий и причин их вызывающих.

Парадокс судьбы обнаруживается Л. Шестовым в финале «Пиковой дамы». Крушение Германа – это своеобразное наказание за то, что автор совершил насилие над жанрами и дискурсами, превращая чудесное в регулярно-обязательную, непреходящую реальность. Парадокс заключается в том, что несостоятельность героя обнаруживает не тайна трех карт, а сам игрок. Магия же подтверждается самым убедительным образом – во всех трех играх три верные карты в самом деле выигрывают.

С. Бройтман замечал, что в некоторых прозаических вещах А. С. Пушкина парадоксальность характера приобретает метатекстуальные оттенки. В «Пиковой даме»

парадокс «неиграющего игрока» вызывает удивление у настоящих игроков и заставляет Томского, в конечном счете, рассказать свой анекдот. Л. Шестов полагает, что в обществе игроков первая степень удивительного – Сурин, который понтирует крайне осторожно, никогда не горячится, ничем с толку не сбивается, но все же вечно проигрывает. Его твердость удивляет остальных игроков. Еще удивительнее, чем этот парадокс, поведение Германа: *А каков Герман! Отроду не брал он карты в руки <...>, а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!* [7, 227]. Томский старается переосмыслить этот второй парадокс еще более удивительным парадоксом, упоминанием о своей бабушке, которая не понтирует, чего он никак не может постигнуть. Не понтирующую старуху как парадокс игроки объясняют так: *Да что тут удивительного <...>, что осьмидесятилетняя старуха не понтирует?* [7, 228]. Для того, чтобы демонстрировать пока еще угаенную парадоксальность своей бабушки, Томский рассказывает анекдот, который в свою очередь соблазняет Германа на желание овладеть тайной. Итак, в этой метатекстуальной новелле «пестрый фараон» (по определению С. Бройтмана [8]) текстов и жанров открывается тремя усиливающимися парадоксами, которые друг друга побивают как карты в игре.

Для Л. Шестова очевидно, что судьба и характеры определяются онтологической сущностью, потому центральное место в творчестве А. С. Пушкина занимают парадоксы онтологии. Об этом писал и С. Франк. Их классическая разновидность – парадоксы жизни и смерти типа «жить – это умирать». А. С. Пушкин создает крайне прозаическую вариацию этого парадокса в новелле «Гробовщик», где герой живет за счет смерти своих клиентов. Жизнь за счет смерти – это никак не абсурд, а парадоксальная истина существования гробовщика (об этом писал А. А. Слюсарь): когда подвыпивший будочник Юрко предлагает гробовщику выпить за здоровье своих клиентов, соседи хохочут. В смехе немцев, но существу, нет для гробовщика ничего обидного. Смех этот – просто спонтанная реакция на внезапное открытие действительно парадоксальных обстоятельств погребального ремесла [9, 1172-1404]. Но сам гробовщик смеяться не может, так как он давно превратил неосознанный им парадокс своего ремесла в нелепость. Во-первых, он сам живет в своем новом доме, желтом как лица мертвецов, будто бы в гробу, принадлежа больше смерти, чем жизни, оставив кухню и гостиную гробами, которые, как показывает известный рисунок А. С. Пушкина, нагромождены устрашающими горами и вытесняют всякую жизнь. Во-вторых, гробовщик мыслит и говорит о мертвых, как о живущих в изготовленных им гробах, как в домах. Поэтому бригадир от имени всей честной компании мертвецов, явившихся на новоселье, может объявить, что «только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи <...> остались дома» [10, 93].

Но думается, что здесь от парадокса до абсурда – лишь один шаг. Стоит только забыть об оговорках, присущих парадоксальной речи, понимая фигуральное в буквальном смысле, и сразу же парадокс превращается в нелепость [11]. Такое превращение демонстрирует А. С. Пушкин. Герой превращает настоящий парадокс своего ремесла в абсурдность (мертвецы приглашены на новоселье).

Обратим внимание и еще на один аспект данной проблемы. Л. Шестову присуща афористическая манера письма. Особенно часто критик употребляет тропы, метафоры, известные суждения, ставшие уже аксиомами. Поэтому он замечал, что А. С. Пушкин любит возвращать употребляемым в переносном смысле речевым клише, таким как пословицы, поговорки, обороты речи, метафоры и предсказания, их первоначальный, дословный смысл. Речевые клише проявляются на сюжетном уровне. Таким образом постоянно рождаются новые парадоксы, которые иногда и авторы сами понять не могут (В. Шмид) [12]. Этот процесс досемиотизации или овеществления (как отмечает В. Топоров [10]) касается не только речевых клише, но и других семиотических объектов, таких как пиктографические символы или, например, статуи. Таким образом, Л. Шестов был прав, когда указывал, что «Пиковую даму» можно рассматривать как сюжетное развертывание ее оксюморонного заглавия, как историю о «Даме с пикой». В таком плане парадоксальность вытекает из слияния двух сфер, реалистического и фантастического бытия, семиотического и вещественного статуса предметов.

В этом плане интересно суждение В. Шмидта. Он обращает внимание на то, что, скажем, А. С. Пушкина привлекала в статуях идея об их двойном характере, об интерференции между знаковостью и вещностью, между обозначающим и обозначаемым. Эта интерференция приводит к противоречиям, когда установка на знаковость сменяется или связывается с установкой на вещь. Заметим, что в самой обнаженной форме парадоксоегное смещение и совмещение точек зрения мы находим в эпиграмме «Царскосельская статуя»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

До сих пор имелась только установка на действие и ситуацию, которые обозначаются и подразумеваются статуей как знаком. Затем точка зрения меняется, совмещая признаки обозначаемого, т. е. льющуюся из урны воду и печально сидящую деву, с материальными признаками обозначающего, т. е. с неиссякаемой струей как элементом скульптурного сооружения и с неизменчивостью знакового материала. Такое смешение и совмещение точек зрения вызывает характерное для парадокса удивление:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;

Дева над вечной струей, вечно печальна сидит [7, 231].

Интересна в связи со сказанным идея Р. Якобсона, указывавшего на чудо взаимодействия между неподвижностью статуи и подвижностью живого [13]. Чуду идеи движения, преодолевающего застывшую неподвижность материи, противопоставлено другое чудо – неподвижность материи, преодолевающей идею движения.

Л. Шестов указывает на то, что парадоксальность определяет нередко и действие героев и их мотивацию. Парадоксальные акценты носят, например, монологи Сальери. Их сущность заключается в оппозиции «земля-небо»:

Все говорят: нет правды на земле.

<...>

*Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. <...> [7, 123–124].*

Прослушав несколько звуков из Requiem Моцарта, при этом страдая и восхищаясь одновременно, Сальери восклицает:

Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

<...>

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь [7, 127].

В статье «Достоевский и Ницше» Л. Шестов укажет, что подобным парадоксальным образом будет у Ф. Достоевского оправдываться Великий инквизитор. Он исправляет Божье творение, жертвуя спасением своей души ради счастья миллионов. В его парадоксальной аргументации амбициозный Бог требует невыполнимого от человека, которого он сам создал слабым [3, 64]. Христианское же милосердие к слабым проявляет не Христос, а он, Великий инквизитор, неверующий обвинитель Бога, лишивший людей свободы решения.

Пушкинские парадоксы характера, указывает Л. Шестов, вдохновили Ф. Достоевского на создание его известных парадоксов души. Недаром в «Записках из подполья» и автор, и рассказчик-парадоксалист не раз отсылают читателя к пушкинскому «Выстрелу».

Пожалуй более всего Л. Шестова интересуют парадоксы романа «Капитанская дочка». Пугачев является противоречивой фигурой – и кровожадным нарушителем законов, и щедрым благодетелем. Но парадокс осуществляется прежде всего в логике действия. Подарив бродяге, «вожатому», заячий тулуп, Петр Гринев получает ответный подарок намного ценнее, он трижды оказывается спасен своим жестоким покровителем. М. Виротайнен замечала, что здесь осуществляется древний парадокс утраты как пользы, восходящий еще к стоической аттической комедии Менандра и Филемона. Этот парадокс проявляется еще в другом отношении. Старый Гринев, отправляя сына в дальний гарнизон, напутствует его пословицей

Береги платье снову, а честь смолоду, мать же наказывает ему *беречь* <...> *здоровье* [7, 282]. Все три блага – платье, честь и здоровье – выпущенный в жизнь молодой человек вполне берегает, но только парадоксальным образом, вновь и вновь ставя их на карту и этим нарушая родительские напутствия. Если бы Петр Гринев в начале метели послушался дядьки Савельича и вернулся назад, то не получил бы случая сделать обязанным себе Пугачева; если бы, по совету слуги, не подарил неузнанному самозванцу детский тулуп, то не вызвал бы цепной реакции, основывающейся на пословице *Долг платежом красен*. Если бы Гринев не рискнул жизнью, он бы ее совершенно точно потерял.

Интерес Л. Шестова к проблеме пушкинского парадокса акцентирует внимание критика и на феномене пушкинского цитирования (интертекстуальности). Л. Шестов полагает, что в творчестве А. С. Пушкина мы наблюдаем странную закономерность – чем больше он подражает чужим текстам, тем свободнее разворачивается его оригинальность. Впоследствии *эту оригинальность пушкинского текста* также отмечал П. Дебрецини [14].

Л. Шестов подчеркивал, что пушкинская цитация (т. е. интертекстуальность) не сводится ни к преемственности, ни к влиянию предшественников на него, ни к подражанию им. С точки зрения Л. Шестова, есть две основные формы пушкинской интертекстуальности. Первая заключается в том, что А. С. Пушкин поправляет несообразности и бессмыслицы условных сюжетов и углубляет их психологически, таким образом, противопоставляя им свою новую, совсем неожиданную модель действительности.

Другая форма интертекстуальности имеет противоположный характер. А. С. Пушкин оставляет в своих лаконических текстах много пробелов, лакун-недосказанностей. Эти лакуны чаще всего касаются главных психологических побуждений героев.

Интересно, что сам Л. Шестов в большинстве случаев заимствует цитаты из первоисточников, добавляя собственный дословный перевод и точные данные об источнике. В таком случае у читателя возникает впечатление, что они играют роль доказательства. Поскольку обычно такие доказательства употребляются в науке, цитаты вместе с устройством шестовского дискурса создают впечатление о существующих научных знаниях в текстах. Однако в то же время идеи Л. Шестова (важно *не знание, а вера*) свидетельствуют о том, что такое знание ложно. Это противоречие дискурсивной стратегии в сочинениях Л. Шестова можно назвать основным парадоксом его дискурса.

1. Кьеркегор С. Несчастнейший // Северные сборники. – СПб., 2009. – Кн. 4.
2. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
3. Шестов Л. Собр. соч.: В 6 т. – СПб., 1911. – Т. 2.
4. Сагатовский В. Триада бытия. – СПб., 2006.
5. Шестов Л. Афины и Иерусалим. – М., 2007.
6. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
7. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1994–1997. – Т. 3.
8. Бройтман С. Н. Тайная поэтика Пушкина. – Тверь, 2002.
9. Бергсон А. Ведение в метафизику. Смех // Творческая эволюция. Материя и память. – М., 2001.
10. Топоров В. Петербургский текст русской литературы. – СПб., 2003.
11. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. – М., 2006. – Т. 1. : Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – 2006.
12. Шмид В. Проза А. С. Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина»; пер. с нем. – СПб., 1996.
13. Якобсон Р. Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова; вступ. ст. В. В. Иванова. – М., 1987.
14. Дебрецини П. Блудная дочь. Анализ художественной прозы А. Пушкина; пер. с англ. Г. А. Крылова, А. К. Славинской. – СПб., 2008.