

УДК 821.161

**Раковская Н. М.**

кандидат филологических наук, доцент  
зав. кафедры мировой литературы  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,  
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.  
rakovskaya2009@mail.ru

**ФИЛОСОФИЯ СМЫСЛА: КРИТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ  
к. XIX – н. XX вв.**

*В статье актуализируется критическая рефлексия к. XIX – н. XX вв., с точки зрения философии ее смыслового поля. Для текстуального пространства литературной критики характерно стремление ретроспективно трансформировать каноны, предложить свою личностную концепцию, основанную на религиозно-философском знании. Отмечается, что критик, выступая как автор, становится субъектом сознания.*

*Акцентируется парадоксальность суждений критиков, которая проявляется на различных структурных уровнях. Выстраивается особая модель коммуникативно-рецептивных связей между автором художественного текста, критиком и читателем. Рецепция обусловлена свободой мысли, суждений, дискретной композицией, ее завершенностью / незавершенностью. Опираясь на «философию сознания», критики рассматривают художественный текст сквозь призму божественного, святости и страстности, временного и вечного, чувственного и телесного.*

*Парадокс как фигура речи постепенно становится способом понимания, ведет к усилению мышления и обнаружению скрытой истины. Доминирует философский, культурный и игровой парадоксы. Возникают зоны транзиции между пространствами философского и культурного ландшафта, интересубъективными, рефлексивными, интертекстуальными смысловыми полями. Отмечая различные концепции парадокса, автор опирается на суждения Р. Лахманн, Р. Барта, В. Шмид, внимание которых сосредоточено на исследовании парадокса как фигуры речи в поэтике и риторике. Указывается, что парадокс ориентирован на деконструкцию модели мира. Вместе с тем парадокс в художественном и критическом тексте принципиально отличен. В художественном тексте он проявляется в сюжете, мотивах, ситуациях. Выделяются характерологические, сюжетные парадоксы как определенные фигуры в сферах художественного текста и контекста. В критической рефлексии речь идет о философском, историческом, социокультурном парадоксе, чаще всего реализуемом не столько в словесных формулах, сколько в концептуальных позициях, ориентированных на выявление суммарного множества смыслового поля.*

**Ключевые слова:** критика, парадоксальность, дискурс, экзистенциал, смысловое поле.

Начнем свои размышления со слов ученых о том, что «состояние литературоведения в настоящее время трудно определить как стабильное и спокойное». В. Б. Мусий и Т. Ю. Морева полагают, что этот факт объясняется кризисом литературоцентризма – утратой «литературой роли универсального носителя истины» [3]. К сожалению, эти тенденции касаются и литературной критики, ибо она развивается только вследствие появления новых форм художественности. Об этом писал еще А. С. Пушкин. Вместе с тем, в истории литературы и критики многое нуждается в уточнениях и современных методах исследования, о чем и размышляют авторы работы «Литературоведение в контексте гуманитаристики».

Если вести речь о критической рефлексии кон. XIX – нач. XX вв., то можно обнаружить ряд аспектов, практически нерешенных в литературоведении. Как нам представляется, тезаурусный подход позволяет глубже осмыслить критическую рефлексию в ее многообразных связях с философией времени, историко-культурным контекстом, идеями антропоцентризма и т. д.

Укажем, что ряд исследователей литературного процесса кон. XIX – нач. XX вв. подчеркивали необходимость аналитического подхода к «новейшей форме философии», которая представлена в статьях критиков религиозно-философского сознания. В этом плане, для автора статьи значимыми являются идеи Н. Лейдермана, Н. Астрахан, С. Кочетовой, М. Гирняк С. Корниенко, А. Степановой, Н. Сподарец [6] и др.

Поиски ответа на вопрос «В чем сущность философии смысла в статьях Л. Шестова, В. Розанова, А. Закржевского?» приводят нас, прежде всего, к категориям парадокс и парадоксальность, ибо они характерны для литературной критики кризисного сознания, когда происходит распад нормирующих систем. Возникают зоны транзиции *между* пространствами культурного ландшафта и интересубъективными, авторефлексивными, интертекстуальными смысловыми полями. В таком случае текст воспринимается как игра со смыслами.

На наш взгляд, следует разделять парадокс как свойство логических приемов или психологических феноменов, присущих литературе, от парадоксальности, проявляющейся в концепциях литературных критиков. Заметим, что парадокс в литературе проявляется в сюжетно-мотивной организации текста, нарративных конструкциях. В критике парадоксальность суждений связана, прежде всего, с историософичностью и коммуникативно-рецептивной системой. Более того, парадокс в литературной критике позволяет часто обнаружить и раскрыть главный объект исследования. Однако, как в литературе, так и в литературной критике «парадокс» связывают с такими понятиями как абсурд, фантазм, метафора, афоризм и т. д.

Парадокс как фигура мышления и речи стал предметом внимания философов и филологов еще с древних античных риторик. Аристотель в работе «Топика» указывал, что парадокс – это высказывание, противоречащее общему мнению, ожиданию. В современной гуманитарной науке, в основном, акцен-

тируется внимание на парадоксе как одном из способов организации художественного текста, как определенная фигура в поэтике и риторике. До недавнего времени парадокс как стилистическая фигура, исследовался в основном лингвистами. Речь шла о фигуре, регулирующей движение в тексте особым расположением слов. Однако, еще немецкий ученый Г. Готвальд отмечал, что парадокс останавливал внимание читателя на определенной мысли и, тем самым, способствовал выявлению противоречий в тексте как своеобразной загадки, которую следует прояснить и конструировать в качестве определенной функции. После опубликования работы М. Бахтина о речевых жанрах в размышления о парадоксе активно включились литературоведы. Сегодня уже можно назвать ряд работ, диссертаций, в которых парадокс рассматривается как значимое высказывание семантического и структурно-семиотического типа, суть которого состоит в оппозиции стереотипу. Парадокс связывается с афористическим типом художественного мышления (Г. Я. Семен, А. В. Береснева, М. В. Ляпон, Е. А. Яшина, Т. В. Федосеева). Любопытным является и создание типологии парадоксов в художественном тексте. Например, сюжетный, характерологический, иронический типы (Е. А. Яшина). Вместе с тем, исследование парадокса в критическом тексте еще не стало должным объектом исследования. Как нам представляется, парадокс в критическом тексте можно обозначить как историко-культурный, философский, проявляющийся в определенных словесных формулах, например, работа Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности», А. Закржевского «Темное подполье», В. Розанова «Семя и пол» и др. Крис Бэлдрик справедливо замечает, что древние теоретики риторики описывали парадокс как фигуру речи, но критики XX века придают ему большое значение как способу понимания, с помощью которого осуществляется вызов привычному мышлению.

Любопытно суждение Р. Лахманн: «Парадокс – это мир, вывернутый наизнанку, изнаночный мир» [2]. Топос «мир вывернутый наизнанку» является выражением человеческой способности представлять порядок вещей в целом как противоречащий самому себе. Однако «выворачивание наизнанку» означает и концептуальное, символическое или ритуальное построение антимодели существующему миру, создание альтернативного мира с обратным знаком, оппозиционной структурой (верх – низ) и т. д.

В связи с этим, в критике парадокс обусловлен противоречивостью критического сознания и мышления, авторефлексивностью и циркулярностью. Синтаксической редукцией парадокса, с точкой зрения Р. Барта, является оксюморон. Т. Элиот полагает, что смысл парадокса определяется метафоризацией. Более того Р. Барт отмечает, что всякий критический текст заключает в себе парадокс. Однако заметим, что поскольку парадокс «разоблачает доксу» как не истинное мнение, пересматривает существующие общепринятые ценности, т. е. «подрывает» «твёрдую» оппозицию, создавая структуру типа или / или, которую Р. Барт обозначает термином «тертиум», то понятие истины вообще

становится относительным, т. е. в таком случае можно поставить под сомнение возможность существования истины вообще. Согласимся с точкой зрения М. Фуко, указывающего, что парадоксы чаще всего являются средствами выражения эпистемологической критики, а также всевозможных форм агностицизма и с точки зрения «доксы» нигилизма. На наш взгляд, очевидно, что парадокс доминирует в переходные неклассические, неупорядоченные общепринятыми нормирующими системами периодами, которые М. Фуко [8] обозначает как периоды «эпистемологического беспокойства». Очевидно, что эпохи и контексты, наиболее подверженные парадоксальному мышлению, это поздняя античная культура, мистицизм позднего Средневековья, модернизм (Ж. Женнет).

Заметим, что в литературно-критическом процессе кон. XIX – нач. XX в. парадоксальность идей тесно связана с культурно-исторической ситуацией, остротой полемики внутри религиозно-философских течений, возникновением нищезанятия, богоискательства. В результате в критике усиливается саморефлексия. На наш взгляд любопытно, что после работ о С. Киркегарде и Ф. Достоевском, Л. Толстом и Ф. Ницше, построенных на жестком логическом системном уровне, Л. Шестов категорически пересматривает свои собственные идеи. Он излагает их как в теоретических работах, так и в конкретных статьях о творчестве того или иного писателя. Заметим, что чаще всего критики обращаются к А. Пушкину и Ф. Достоевскому, что обусловлено полемикой вокруг их наследия.

Интерпретация критических текстов дает возможность убедиться в том, что судьба и характеры в художественном тексте чаще всего определяются, с точки зрения критиков, онтологической сущностью, в связи с чем парадоксы онтологии становятся главенствующими. Эту идею высказывает и С. Франк. Классическая разновидность такого рода парадоксов – парадоксы жизни и смерти, причем жизнь рассматривается как движение к вечности, либо смена предельных эмоциональных состояний. Как полагает В. Шмид причину трагических состояний и ситуаций следует искать в «постоперациональной депрессии».

Неслучайно А. Закржевский долгое время находясь в депрессивном состоянии, о чем пишет А. Цветаева, часто обращается к поэзии романтиков, противопоставляя их мир – мир природного естества, его миру – миру черной стихии. М. Бахтин замечал, что в драматические периоды истории трагически нарушается целостность человека и его судьбы.

Что с нею, что с моей душою?

С ручьем она ручей,

И с птичкой птичка! С ним журчит,

Летает в небе с ней!

Зачем так радуется

И солнце и весна!

Ликует ли, как дочь стихий,

На ниве их она?

(Е. Баратынский)

Знак вопроса, с точки зрения критика, означает сомнение поэта. Сам же А. Закржевский абсолютно не верит светлым законам природы. Для него миропорядок разрушен неволей, темным ликом зла. И его душа не ликует; природа и душа разобщены. Мир А. Закржевского – мир печали, а не радости, пира. Ему ближе строки «Мир я вижу как во тьме». Очевидно для критика н. XX в. характерен парадокс «бессмысленной вечности», что сближает его с рефлексией романтиков.

Иную прозаическую вариацию парадокса о мертвой душе создает А. Пушкин в «Гробовщике». Об этом размышляет Л. Шестов. Жизнь за счет смерти – это никак не абсурд, а парадоксальная истина существования гробовщика. Гробовщик давно превратил неосознанный им парадокс своего ремесла в нелепость. 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. Пушкина, нагромождены устрашающими горами и вытесняют всякую жизнь. Гробовщик мыслит и говорит о мертвых, как о живущих в гробах. Гроб и есть их дом. 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». 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.

Пожалуй, более всего Л. Шестова интересуют парадоксы в романе А. Пушкина «Капитанская дочка». Пугачев является противоречивой фигурой: и кровожадным нарушителем законов, и щедрым благодетелем. Но парадокс осуществляется, прежде всего, в логике развития действия. Подарив бродяге, «вожатому», заячий тулуп, Петр Гринев получает ответный подарок намного ценнее, он трижды оказывается спасен своим жестоким покровителем. М. Виралайнен отмечала, что здесь осуществляется древний парадокс утраты как пользы, восходящий к стоической аттической комедии Менандра и Филемона. Этот парадокс проявляется ещё и в другой ситуации. Старый Гринев, отправляя сына в дальний гарнизон, напутствует его пословицей «Береги платье снову, а честь смолоду», мать же наказывает ему «беречь <...> здоровье». Все три блага – платье, честь и здоровье – замечает Л. Шестов, выпущенный в жизнь молодой человек вполне берегает, но только парадоксальным образом, вновь и вновь ставя их на карту и этим нарушая родительские наставления. Что же касается парадокса, возникающего вследствие противоречия между желаемым и действительным, то Л. Шестов обращаясь к «Выстрелу» А. Пушкина замечает, что Сильвио «упражняющийся», хотя он и в отставке, три раза в день в стрельбе из пистолета и посвятивший жизнь идее мести, все же в графа не стреляет, так же как Германн («Пиковая дама») «в душе игрок» просиживает ночи за карточным столом, но не решается понтировать. Это первый парадокс

с точки зрения Л. Шестова. Когда персонажи преодолевают самоограничение, все заканчивается бессмысленно. Сильвио не удастся отомстить, а Германн проигрывает все. Это второй парадокс. Каждый из них способствует пониманию характера и противоречия между желаемым и реальным. Указанные парадоксы можно определить как ситуативные и характерологические.

Продолжая рассматривать парадокс, критик обращается к роману Л. Толстого « Война и мир» и отмечает парадоксальную, с его точки зрения, оценку писателем женских персонажей, в частности Соню: «она пустоцвет, как на клубнике». Отсутствие воли Л. Толстому кажется странным, поэтому писатель произносит парадоксальный приговор над одной за то, что она не преступила правила (Соня), а над другой за то, что преступила (речь идет об Анне Карениной). Парадоксальность Л. Толстого, с точки зрения критика, заключается в создании им альтернативных миров, один – первобытный, монотологический (то есть познание осуществляется непосредственно) и второй – рефлектирующий (где познание осуществляется опосредованно, через рефлекссию). Очевиден философский парадокс. Этот же парадокс присущ В. Розанову и А. Закржевскому. Так, парадоксальность «карамазовщины», отмечает А. Закржевский, заключается в том, что нарушены божественные истины и, непосредственно, автор занимается их возвращением.

В. Розанов и А. Закржевский полагают, что парадоксы отражают неоднозначность и противоречивость мировидения писателя. М. Ямпольский замечает, что противоречие между разумом и чувством обуславливает многоголосное пространство идей. Укажем, что более всего В. Розанова и А. Закржевского будет интересовать философия страсти, страдания, ума. Иван, с точки зрения В. Розанова, ставит вопросы о страсти как о страданиях. Они включены в систему размышлений критика о христианстве. Жертва Христа, как метафизика смысла, с точки зрения В. Розанова, понятна. Но страдания детей как реальность принять невозможно. Поэтому страсти-страдания определяются критиком как множественная цепочка смыслов. У Ф. Достоевского две смысловые границы, – замечает В. Розанов, деятельная христианская любовь (Зосима – Алеша) или бунт, наказание, подавление причин страдания (Иван). Откровения Ивана – это попытка преодолеть разлад, хаос, раздвоение внутри себя.

«Бунт» и «Легенда», с точки зрения В. Розанова, исповеди, в результате которых возможно исцеление. Но Иван не знает с кем он пойдет дальше. С Богом или антихристами. Данные противоречия героев Ф. Достоевского В. Розанов называет парадоксами ума. Парадокс самого В. Розанова заключается в том, что и он колеблется между идеями разных религий (христианство и иудаизм) и как Иван искренне поверит в православие только тогда, когда не прольется слеза ребенка и человеку будет обеспечено бессмертие. Этот парадокс Г. Флоровский так обозначил: «Достоевский мечтал о “русском социализме”, но видел русского инок. Мечта и видения не совпали. И последнего синтеза он не дал...» («Пути русского богословия»).

Очевидно, что природа текста В. Розанова о Ф. Достоевском становится ясной в процессе структурирования коммуникативной ситуации, которая является результатом общения критика с писателем и читателем в контексте пространства философских и богословских идей.

Любопытно, что опираясь на дуальную представленность рая и ада в русском средневековом сознании и отсутствии учения о чистилище, Ю. Лотман и Б. Успенский придут к выводу о том, что в русской культуре нет нейтрального осмысления хаоса и космоса и, следовательно, такая «модель антиномична». Это суждение объясняет идеи В. Розанова.

Отметим, что в системе В. Розанова добро и зло это: во-первых – метафора Бога и дьявола, во-вторых – ценностные ориентиры, мера человеческого бытия, в-третьих – этические категории святости и страстности как смысловые границы. В свою очередь А. Закржевский в статье «Подполье» напишет о потерянном рае, о невозможности духовного слияния с Богом. Страстность, с точки зрения критика, это только телесная данность человека. Но как бы не различались философские акценты парадоксов критиков, для них общим и важным является трансцендирование, мистические и религиозные переживания писателя, способность преодолеть как этический нигилизм и жизнь плотскую, так и страх тленности и смерти.

Постижение философии смысла в контексте культурного пространства Л. Шестовым рассматривается в несколько ином ключе. О чем свидетельствует «Апофеоз беспочвенности» [9, IV]. Противоречивость концепции критика очевидна уже в самом названии, более того, в отличие от предшествующих работ, имеющих целостный текст, «апофеоз» состоит из двух частей, каждая из которых разделена на ряд фрагментов, внешне не связанных друг с другом. Пространство работы парадоксально организовано. Неслучайно во введении Л. Шестов пишет: «...нужно оправдываться: вопрос лишь с чего начать с оправдания формы или содержания. У нас полагают, что книга или статья должна представлять собой последовательно развитую систему мысли, но у меня растет недоверие ко всякого рода общим идеям и всяким предрассудкам» [9, IV, 84].

Л. Шестов указывает, что, в конце концов «идеи» и «последовательности» приносятся в жертву то, что больше всего должно оберегаться в литературном творчестве – свободная мысль. Он замечает, что его «письмо», где всегда есть заключительные «и так», даже простые и иные «невинные» союзы оказываются своеобразными тиранами, а он бессловесным рабом, ибо самое тягостное — это создание «общей идеи». Критик ищет формы «письма» для изложения своей концепции. Одновременно Л. Шестов предостерегает читателя от соблазна увидеть в его работе лишь «странную причуду» автора, представившего не связанные между собою мысли. Очевидно, что данная работа была движением от континуально-аналогизирующего мыслительного потока, свойственного работам Л. Шестова, к дискретно-парадоксальному. В «Апофе-

озе» происходит полный разрыв прежнего духовного опыта с новым, ориентируемым на внутренний, где ни логика, ни сострадание не помогают (разрыв с семьей, отъезд из Киева, болезнь, впоследствии гибель сына), «остается упасть на пол, кричать и биться головой о стену» [9, IV, 11]. Вследствие личностного опыта приходит осознание того, что ни о чем происходящем нельзя составить ясное представление, ибо «твоя суть умерла» (Л. Шестов). В таком случае, – указывает критик, – всякие общие идеи только терзают человека, нужно жить без предсказаний, вольно, считать истину – тайной, а творчество – явлением, возникающем из ничего, из бессознательного. Об этом же напишет А. Закржевский в работе «Подполье» [1]. Он полагает, что парадоксальные идеи Л. Шестова связаны с концепцией Ф. Ницше.

Заметим, что на наш взгляд, речь может идти не только о Ф. Ницше. Если рассматривать Л. Шестова в контексте русской критики XIX в., то в приведенных выше строках авторского предисловия к «Апофеозу...» нетрудно уловить культурно-историческую преемственность по отношению к рассуждениям предшественников. Так, в одной из неопубликованных заметок начала 1820-х годов В. Одоевский говорит об «парадоксальной одежде новейшего мышления». Афористическая форма представляется автору «Русских ночей» явлением, безусловно плодотворным, однако – исключительно как залог «грядущего оцельнения», построения на основании «беглых набросков» совершенного, цельного «здания». Актуальная для любого мудра идея безусловного обретения истины полной, окончательно разрешающей все сомнения и вопросы, изложена в фрагментарной и афористической форме («Психологические заметки»).

Подобное утверждение можно найти у М. Погодина, который неслучайно столь настойчиво и неуклонно отстаивает «бесформенную форму» своих «Исторических афоризмов», что вновь заставляет нас почувствовать пунктирную линию существенной взаимосвязи Л. Шестова и его предшественников. Неслучайно Х. Фрике [7], указывает на некую «подземно-тематическую» общность философской критики, которая проявляется в тяготении к особой фигуре мышления и формы её изложения в письме. Однако и В. Одоевский, и М. Погодин стремятся к постижению целого, к обретению абсолютной и полной истины. В то время как Л. Шестов, начиная с утверждения принципиального «несхождения концов» в реальной жизни (ср. строку из Гейне в эпитафии к первой части «Апофеоза...»: «Zu fragmentarisch ist Welt und Leben» – «Мир и жизнь слишком фрагментарны»), приходит к утверждению того, что фрагментарность и афористичность способствуют особому осмыслению творчества, сутью которого является свободное авторское мировидение, отсутствие страха перед новыми, подчас парадоксальными суждениями.

Собственно личностное усмотрел в работе Л. Шестова В. Розанов. Его статья, опубликованная в 1905 году на страницах «Нового времени», посвящена исключительно той «новой форме философии», которая обнаруживается в «афористическом хаосе» сочинения Л. Шестова: «Вся книга представляет



собой сырую руду души автора» [5]. Потеряв «систему» – книга выиграла в истине и точности... Тут есть не только философия, культура, но и вера, заключенная в словах: «мир Божий лучше человеческого»...

«Мир Божий лучше человеческого» – именно эта фраза является, на наш взгляд, ключевой для понимания особенной позиции В. Розанова и А. Закржевского на фоне всех современных Л. Шестову отзывов на «Апофеоз...». Осмысление «Мира Божьего» «как он есть», без «оформляющего» (структурирующего, единообразующего) вмешательства человеческого разума, лежит в основе работ В. Розанова («Уединенное») и А. Закржевского («Реквием»). В этом же аспекте решается и проблема взаимоотношений автора и читателя. Она предполагает, с точки зрения критиков, исключительную свободу автора, который просто впускает в себя читателя, никак от него не «закрываясь» какой-либо «постройкой» литературной формы. Если же мы рассмотрим фрагменты работ В. Розанова и А. Закржевского «с точки зрения концепции Л. Шестова», то получим утверждение полной свободы не только автора, но и читателя, которому дается право самостоятельной интерпретации смысла авторского высказывания, право выбора ответа на все поставленные автором (неоднозначные) вопросы.

Эта особая форма взаимоотношений автора и читателя не раз достаточно определенно оговаривалась самим Л. Шестовым в текстах, которые могут быть названы сопутствующими «Апофеозу...», например, в статье «Похвала Глупости», написанной в ответ на «Трагедию и обыденность» Н. Бердяева.

В статье дан своеобразный абрис необходимого Л. Шестову читателя: помочь – догадаться – быть мыслящим, свободным, то есть это – читатель, который помогает состояться авторскому высказыванию именно тем, что «догадывается» о его смысле, т. е., по сути, сам достраивает этот смысл, своим собственным внутренним миром восполняет то, что не сказано – ибо не может быть сказано, не может быть сообщено (выражено), но может быть только самостоятельно пережито. Заметим, что так называемые равные права, которые таким образом даются Л. Шестовым своему читателю, суть и большие обязанности. Ведь Л. Шестов как автор «Апофеоза беспочвенности» просто не может состояться без помощи такого читателя: «Когда слушаешь собеседника или читаешь книги, не придавай большого значения отдельным словам и даже целым фразам», – читаем в одном из фрагментов «Предпоследних слов», опубликованных в сборнике Л. Шестова «Начала и концы», материалы которого непосредственно связаны с замыслом «Апофеоза». – «Забудь отдельные мысли, не считайся даже с последовательно проведенными идеями. Помни, что собеседник твой и хотел бы, да не может иначе проявить себя, как прибегая к готовым формам речи. Приглядывайся к выражению его лица, прислушивайся к интонации его голоса – это поможет тебе сквозь слова проникнуть в его душу. Не только в устной беседе, но даже в написанной книге можно подслушать звук, даже и тембр голоса автора и подметить мельчайшие оттенки выражения глаз

и лица его» [9, IV, 91]. Тема возможности – невозможности адекватного сообщения личной истины, которая преломляет важнейшую для Л. Шестова проблему соотношения жизни и логического познания, разворачивается в данном фрагменте в виде своеобразных «рекомендаций читателю». В основе их – оппозиция «знать – понимать» («Не лови на противоречиях, не спорь, не требуй доказательств: слушай только внимательно...»). В том случае, если читатель будет способен занять первую из двух позиций, может родиться некая общая и одновременно индивидуальная для обеих сторон истина, по отношению к которой автор не является абсолютным субъектом, а читатель – абсолютным объектом. Парадоксальные игры со смыслами ведут к столкновению разных типов читателя. Для Л. Шестова это наивный и массовый читатель. Их столкновения ведут к избавлению от стереотипов. Возникает парадокс, в результате которого читатель – суть прямого антипода «внимающего ученика», в то время как сам автор стремится избежать роль прорицаемого истины учителя. Текст, возникающий как результат таких напряженно-равноправных взаимоотношений автора и читателя, дает возможность осмыслить то мировидение Л. Шестова, которое, выражается в словесной фигуре «творчество из ничего». Осмысление текста Л. Шестова В. Розановым и А. Закржевским обусловлено тем, что оно направлено на систематическое «высвобождение» смыслов, которые также возникают, изменяются, гибнут в зависимости от господства звучащих в нем «подголосков». «Иной слушает слова, понимает их связь и связанно на них отвечает, но он не уловил "подголосков", теней звука "под голосом", – а "в них-то, и притом в них одних, говорила душа"», [5, 233] – писал В. Розанов.

В. Розанов создает текст-дискурс, имманентной составляющей которого становятся различного рода обстоятельства, вызвавшие к жизни тот или иной «лист». Этот текст сближает его с шестовским «Апофеозом», ибо это веки и хронотопы состояний человеческой жизни, опредмеченные в слове-тексте и соотносящиеся с тем или иным моментом жизни души. Семиозис В. Розанова включает и сферу мелодической пунктуации: специфическую систему пробелов, мелизмов, точек, тире, использование курсива, фотографий и т. д. Размышления А. Закржевского связаны со стремлением передать читателю неуловимые изменения и течения внутреннего «я» души человека, которые выливаются в *слово*, заранее не прогнозируемое, и *мысль*, заранее не придуманную, чтобы зафиксировать непрерывный поток сознания-переживания, высказанном в слове, в желании остановить мгновение, сделать его зеркалом вечности. Читатель, таким образом, осознает взаимосвязь различных состояний человека, раскрываемых как взаимоотношения *Я* и *Другого*. Они представлены критиками через антитезу вневременного бытия *души* и конечного временного пребывания *плоти* «во всей наготе и ужасе тления в минуту болезни и умирания» (В. Розанов). Но читатель в «Уединенном» В. Розанова есть не что иное, как литературный образ, связанный с чувствами, умонастроением и творческими интенциями критика. «Чтобы оценить мир другого, его боль, состояние, надо *воплотиться*

(*два в одну плоть бысть*), полностью выйти за пределы самого *себя*», – записет в дневнике В. Розанов. «Чтобы воспринимать другого как ценность, надо включить механизм памяти», – эта мысль звучит в «Реквиеме» А. Закржевского и является констатацией бесконечного одиночества души.

В статьях критиков религиозно-философского сознания возникает особая репрезентация своих мыслей. Как правило, их восприятие художественных текстов направлено на своеобразный выход высказывания, слова, за пределы либо границы текстуального пространства.

В. Розанов прямо пишет о «рукотворности» своего стиля. А. Закржевский отмечает, что в его текстах «живут какие-то страшные мысли, аккорды, звуки, мелодии построения», позволяющие ему свободно жить в пространстве разных эпох, в контексте «всевременности» (М. Цветаева). Возникают парадоксальные суждения, скажем о близости М. Лермонтова и Ницше, футуристов и Л. Толстого, А. Блока и Ф. Достоевского. Очевидно и движение к диалогу, определяемое социокультурной памятью (мы обозначаем этот феномен как результат взаимоотражения или взаимовлияния). Неслучайно А. Бем назвал данное явление литературным припоминанием, а М. Бахтин размышлял о культурно-исторической телепатии, возникающей стихийно, на бессознательном уровне. Ощущение боли превращается А. Закржевским в эмоциональный всплеск слов о жизни как тюрьме, жизни как муки. Преодоление этого мироощущения возможно, с точки зрения критика, только в культурном диалоге (ст. Психологические параллели). Этот диалог открывают «рыцари безумия», так называл А. Закржевский футуристов.

А. Закржевский, как и В. Розанов, полагается только на свой интуитивный опыт; отсюда его первые субъективные оценки поэтов н. XX в. Среди них много парадоксальных, касающихся микро и макро контекстов. Интерес к интеллектуальному, попытка ответа на «проклятые вопросы» о смысле бытия, свободы, страданий и веры, как единого целого, порождают интимизацию высказывания, подчас экзальтацию. Своей исповедальностью он близок В. Розанову. Скажем, его «Реквием» – это лирическая фрагментарная миниатюра, подобная «Опавшим листьям» В. Розанова.

Заметим, что психоаналитики Маттиас Фрайзе, Ульрике Зайлер, Г. Бейтсон в работах о психодиахронологии замечают, что человек, стиснутый противоречием в коммуникативном акте, разрешить их может на бессознательном уровне, реализуемым в тексте метафорой и парадоксом. Используя парадокс, критическая рефлексия кон. XIX – нач. XX в., стремится избежать однозначного ответа на сущностные вопросы, что приводит их к авторефлексии, экзистенции и, в конечном итоге, к восприятию культуры как истории духа.

### Список использованной литературы

1. Закржевский А. Подполье: Продолжение. *Искусство и печатное дело*. 1910. № 5. С. 181–190.
2. Лахманн Р. Заметки к истории понятий. Санкт-Петербург: Июпресс, 2003. С. 17–41.
3. Мусий В. Б., Морева Т. Ю. Литературоведение в контексте гуманитаристики. Одесса: ПолиПринт, 2019. 266 с.
4. Поляков С. А. Философия Льва Шестова: опыт структурно-исторического анализа. Москва: Наука, 2009. 94 с.
5. Розанов В. В. Новые вкусы в философии *Новое время*. 1905. № 10612. С. 4.
6. Сподарец Н. В. Модернизм века: литературоведческая идентификация. Одесса: Астропринт, 2017. 452 с.
7. Фрике Х. Афоризм. Москва: РГГУ, 2010. С. 8.
8. Фуко М. Мысль о Внешнем. *Современные стратегии культурологических исследований: Труды Ин-та европейских культур*. Москва: РГГУ. 2008. Вып. 2. С. 318–347.
9. Шестов Л. Собр. соч.: в 6 т. Санкт-Петербург, 1911.

#### Раковська Н. М.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
кафедра світової літератури  
rakovskaya2009@mail.ru

### ФІЛОСОФІЯ РОЗУМІННЯ: КРИТИЧНА РЕФЛЕКСИЯ к. XIX – п. XX ст.

*У статті актуалізується критична рефлексія к. XIX – н. XX ст., з точки зору філософії її смислового поля. Для текстуального простору літературної критики характерно прагнення ретроспективно трансформувати канони, запропонувати свою особистісну концепцію, засновану на релігійно-філософському знанні. Відзначається, що критик, виступаючи як автор, стає суб'єктом свідомості.*

*Акцентується парадоксальність суджень критиків, яка проявляється на різних структурних рівнях. Вибудовується особлива модель комунікативно-рецептивних зв'язків між автором художнього тексту, критиком та читачем. Рецепція обумовлена свободою думки, суджень, дискретною композицією, її завершеністю / незавершеністю. Спираючись на «філософію свідомості», критики розглядають художній текст крізь призму божественного, святості та пристрасності, тимчасового та вічного, чуттєвого та тілесного.*

*Парадокс як фігура мови поступово стає способом розуміння, веде до посилення мислення та виявлення прихованої істини. Домінує філософський, культурний та ігровий парадокси. Виникають зони транзиції між просторами філософського та культурного ландшафту, інтерсуб'єктивності, рефлексивними інтертекстуальними смисловими полями. Відзначаючи різні концепції парадоксу, автор спирається на судження Р. Лахманн, Р. Барта, В. Шмідта, увагу яких зосереджено на дослідженні парадоксу як стилістичної фігури в поезиці та риторичі. Вказується, що парадокс орієнтований на деконструкцію моделі світу.*

*Разом з тим парадокс в художньому та критичному тексті принципово різниться. У художньому тексті він проявляється в сюжеті, мотивах, ситуаціях. Виділяються характерологічні, сюжетні парадокси як певні фігури в сферах художнього тексту та контексту. У критичній рефлексії мова йде про філософський, історичний, соціокультурний парадокси, які найчастіше реалізується не стільки в словесних формулах, скільки в концептуальних позиціях, орієнтованих на виявлення сумарної безлічі смислового поля.*

**Ключові слова:** *критика, парадоксальність, дискурс, екзистенціал, смислове поле.*

**Rakovskaya N. M.**

Odessa I. I. Mechnikov National University,  
Department of World Literature  
rakovskaya2009@meil.ru

## **PHILOSOPHY OF MEANING: CRITICAL REFLECTION OF THE LATE 20th – EARLY 20th CENTURIES**

*The article actualizes critical reflection to XIX-th – XX-th centuries, from the semantic field philosophy. The textual space of literary criticism is characterized by the desire to retrospectively transform canons, to offer its personal concept, based on religious and philosophical knowledge. It is noted that the critic, speaking on the behalf of the author, becomes the subject of consciousness.*

*The emphasis is on the paradoxical nature of the critics judgements, which appears on various level structures. A special model of communicative-receptive relations is being built between the author of a literary text, the critic and the reader. The reception is due to the freedom of thought, judgment, discrete composition, its completeness and incompleteness. Based on the “philosophy of consciousness”, critics consider the literary text through the prism of the divine, holiness and passion, temporary and eternal, sensual and physical as well.*

*The paradox as a figure of speech is gradually becoming a way of understanding, leading to increased thinking and the discovery of hidden truths. Philosophical, cultural and gaming paradoxes dominate most. Zones of transition arise between the spaces of the philosophical and cultural landscape, intersubjective and reflective intertextual semantic fields. Noting the various concepts of the paradox, the author relies on the opinions of R. Lachmann, R. Bart, W. Schmidt, whose attention is focused on the study of the paradox as a figure of speech both in poetics and rhetoric as well. It is indicated that the paradox is focused on the world model deconstruction. At the same time, the paradox in the literary and critical text is fundamentally differs. In a literary text, it appears itself in the plot, motives and situations. Characterological, plot paradoxes are identified as specific figures in the fields of literary text and context. In critical reflection, we are talking about a philosophical, historical, sociocultural paradox, most often realized not so much in verbal formulas as in conceptual positions focused on*

*identifying the total set of semantic field.*

*Zones of transition arise between the spaces of the philosophical, cultural landscape, intersubjective, auto-reflective, intertextual semantic fields.*

**Key words:** *criticism, paradoxical, discourse, existential, sense field.*

## References

1. Zakrzhevskij, A. (1910), "Underground: Continuing", *Iskusstvo i pechatnoe delo*, vol. 5. pp. 181–190.
2. Lahmann, R. (2003), *Zametki k istorii ponjatij [Notes to the History of Concepts]*, Ijupress, St. Petersburg, Russia, pp. 17–41.
3. Musij, V. B., Moreva, T. Ju. (2019), *Literaturovedenie v kontekste gumanitaristiki [Literature in the Context of Humanitarianism]*, PoliPrint, Odessa, Ukraine.
4. Poljakov, S. A. (2009), *Filosofija L'va Shestova: opyt strukturno-istoricheskogo analiza [Philosophy of Leo Shestov: experience of structural-historical analysis]*, Nauka, Moscow, Russia.
5. Rozanov, V. V. (1905), "New tastes in philosophy", *Novoe vremja*, vol. 10612, pp. 4.
6. Spodarec, N. V. (2017), *Modernizm veka: literaturovedcheskaja identifikacija [Modernism of the century: literary identification]*, Astroprint, Odessa, Ukraine.
7. Frike, Ch. (2010), *Aforizm [Aphorism]*, RGGU, Moscow, Russia, pp. 8.
8. Fuko, M. (2008), *Thought of External, Sovremennye strategii kul'turologicheskikh issledovanij: Trudy In-ta evropejskikh kul'tur*, RGGU, Moscow, Russia, vol. 2, pp. 318–347.
9. Shestov, L. (1911), *Sobr. soch.: v 6 t. [Collected works, vol. 1–6]*, St. Petersburg, Russia.

Статтю подано до редколегії 2 вересня 2019 р.