

Людмила Икитян

# АПРОБАТИВНО-ПРОВОКАТИВНЫЙ ДИСКУРС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ПАРАДИГМЫ БЫТОВАНИЯ

Сегодня понятия «художественная провокация», «опытно-апробативное искусство», «экспериментальное творчество» становятся всё более весомыми в определении форм бытования художественного текста и природы творческого процесса. Это связано с переосмыслением ещё в XX столетии самой сущности искусства, которое стало восприниматься как пространство для опытного исследования и провокативного апробирования всевозможных идей и подходов к художественному воссозданию реальности. Новые качества и функции искусства модифицировали эстетическую парадигму и, как следствие, внесли изменения в методологию гуманитарных наук, в частности, современного литературоведения.

Новейшая мировая словесность (как и изобразительное искусство, медиа- и видеоарт (см. Горючева 2002)) широко использует апробативно-провокативный инструментарий, наличие которого представляют нарочито. Однако эта тенденция, со всей очевидностью проявившаяся в последнее время, не принадлежит ему безраздельно, а значит, отождествлять художественную провокацию и творческий эксперимент-апробацию лишь с искусством новейшего времени ошибочно. Ещё одной проблемой в осмыслении апробативно-провокативного дискурса литературы является некоторая понятийная широта этого феномена. Здесь заметим, что его не следует расценивать ни как образную метафору, обобщающую разнородные процессы модификации текста, ни как тождество одноимённым процессам в области науки (например, лабораторному эксперименту, провокации в медицине). Для выявления базовых характеристик предмета нашего исследования и парадигм его бытования в художественной картине мира целесообразно кратко рассмотреть историю его проявления в социокультурном поле.

В желании найти истину взаимоотношений человека с окружающим его миром мыслители с древнейших времён обращались к ресурсам здравого смысла – «самому надёжному средству и орудию познания». Главный шаг при переходе от обыденного мышления к научному был сделан Сократом, обозначившим принцип системного поиска истины и выявившим совершенно новые этические константы (Подосинов 1985: 24). Однако греки, основатели науки как таковой, всё же не имели «духовных мотивов и моральных импульсов» (Соколова 2002: 6) к выработке универсального способа систематического познания мира. Последующая эпоха сконцентрировалась на совершенствовании представлений о величинах трансцендентных: «Основу средневековой картины мира составляла так называемая „качественная онтология“ – теория закрытого иерархического пространства, где место и ценность любой вещи определяются её близостью или удалённостью от Бога, где нет этически нейтральных предметов...» (Косиков 2001: 7–8). Познание Космоса с таких

позиций носило сугубо созерцательный характер. А немногое «опытное» знание в Средние века (например, алхимия, ятрохимия, астрология) являло собой «не что иное, как чудодействие, нацеленное на проникновение в трансцендентные „причины“ природного мира – в надприродные „могущества“ и сверхъестественные „силы“, управляющие видимыми вещами» (Косиков 2001: 8).

Диаметральная противоположность античных и средневековых способов приобщения к истине: «пестрота» и открытость философской картины мира одних, однозначность смыслов и неизменность принятых на веру догм других – вызвали к жизни новый гносеологический принцип. В XVII–XVIII веках объективность процесса познания зиждилась на наблюдении и личном опыте. В эпоху рационального знания господствовало представление о точном научно-практическом постижении сути вещей в самых разных сферах. Не стала исключением и область творчества, в которой уже к середине XIX века стали прибегать к сращению её методов познания с чисто научными. Популярной в конце этого столетия станет теория «экспериментального романа» Эмиля Золя с её ключевым тезисом о возможности практического использования в литературе эксперимента, подобного естественнонаучным опытам. основополагающий принцип художественного эксперимента, по Золя, таков: художник-наблюдатель устанавливает исходную точку, очерчивая в качестве основы повествования круг реальных фактов, после чего «является экспериментатор и устраивает опыт, т. е. заставляет действующих лиц действовать, чтобы показать, что их поступки будут таковы, какими они должны быть по закону изучаемых явлений» (Золя 1966: 244). «Расширьте поле экспериментальной науки, – поясняет французский классик, – доведите до изучения страстей и описания нравов, и вы получите наши романы, <...> которые исследуют причины и объясняют их, собирают „человеческие документы“, чтобы иметь возможность властвовать над средой и человеком» (Золя 1966: 254). Синтез наблюдения и экспериментаторства, усматриваемый Золя в творчестве писателя, должен, по его мнению, предупредить ошибки, которые ранее были свойственны европейскому роману, – в современном качестве он должен стать дневником или «протоколом» фиксируемого автором жизненного материала.

В XX веке апробативно-провокативный категориальный аппарат литературы получает полновесное теоретическое и методологическое обоснование, правда, применяемое локально, в основном к авангардному искусству или близкого к нему по эпатажности (см. Петрова 2010). Однако апробативно-провокативные стратегии в индивидуально-авторском дискурсе, на наш взгляд, не могут характеризовать одно, пусть и яркое литературное направление. Их природа обусловлена особым статусом искусства «в системе источников социальной информации» (Манкевич 2006: 168), а специфика исходит из неиссякаемого потенциала художественного творчества в воссоздании немислимых в обыденной жизни феноменов. Тот факт, что художественное полотно способно вместить целую человеческую жизнь, историю цивилизаций, мир «горный» и «дольный», а творческое сознание концентрирует идеи и теории, проводит их сквозь эпохи и культуры, с лёгкостью проникает из области материально-осязаемого в сферу бытийного, – главное тому доказательство. Творчество как вторую реальность, где «воображаемое ... выше сущего» (Зайцев 1989: 445), определял писатель Леонид Андреев: «... все эти моря, облака и запахи – я

должен приспособить для приёма внутрь, а в сыром виде они слишком физика и химия. То же и с людьми: они становятся интересны для меня с того момента, как о них начинает писаться история, то есть ложь, то есть все та же наша единственная правда» (Зайцев 1989: 445). Подобная логика представлений о сути искусства обусловила появление той творческой стратегии, где в ходе художественной реконструкции становится возможен иной, отличный от привычного порядок вещей, иная линия поведения на грани дозволенного и недопустимого в обычной жизни. Показателен в этом отношении факт из биографии Фёдора Достоевского, «примерявшего» на себя необычное воображаемое амплуа: «У меня есть прожект: Сделаться сумасшедшим. – Пусть люди бесятся, пусть лечат, пусть делают умным» (цит. по: Гус 1971: 44). «Сделаться сумасшедшим», по мнению исследователя М. С. Гуса, классику необходимо было «для того, чтобы испытать человеческую душу, проникнуть под её „жестокую оболочку“ и познать, что творится в глубине души человеческой» (Гус 1971: 44). Подобна «достоевской» и «тактика» Михаила Лермонтова, «заготавливавшего *на деле* (курсив – Л. И.)... материалы для своих сочинений» (цит. по: Мережковский 1991: 386–387), например, по-печорински экспериментировал над чувствами Е. А. Хвостовой.

Такие проекты литературно-творческой работы с воображаемыми конструкциями в науке классифицируют как мыслительный эксперимент, который в философской проекции являет собой не столько средство эмпирического изучения мира, сколько способ теоретического моделирования реалий. Художнику он даёт возможность подвергнуть объект художественного изображения мысленному «препарированию» для обретения панорамного знания о нём. Значимо и то, что художественное моделирование позволяет также работать с формами неосязаемыми, категориями надприродными или «растворёнными» в пространстве и во времени: «Какая красота – моменты, далеко разбросанные в пространстве и времени, – говорил Леонид Андреев, – можно прожить всю жизнь и ни одного не встретить. Немало на свете красивых людей, а расстояние между ними – словно между звёздами. <...> Ведь все эти, кого мы любим и считаем постоянными друзьями: Данте, Иисус, Достоевский – существуют только в воображении нашем, во второй действительности...» (Зайцев 1989: 446].

В гипотетическом «столкновении» воображаемого и сущего пытливым умом художника воспроизводится «картинка», ярко демонстрирующая идею без слов методом апробативного её постижения. Свои идеи-планы автор произведения нередко «перепоручает» своим героям, поведение и поступки которых также исходят из особого «опытного» взгляда на реальность: «Я смотрю на жизнь совершенно с другой точки, – говорит один из персонажей романа Николая Гоголя „Игроки“. – Этак прожить, как дурак, проживёт всякий, это не штука; но прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обманутым самому – вот настоящая задача и цель!». Такое поведение Достоевский трактовал как отталкивающее «живую жизнь» прожектёрство (Исупов 1996: 318) – игру человеком и Богом (Гус 1971: 44). При этом в своём творчестве классик настойчиво изучал особенности «прожектёрской» психологии, вскрывая «экспериментальные сценарии неклассической ментальности» (Исупов 1996: 318) человека.

В индивидуальном творчестве установка на «прожект» нередко реализуется за счёт

«генерирующего» потенциала культурно-литературных явлений, в самой природе которых скрыты возможности апробативно-провокативного исследования. Ещё на страницах Библии представлен сюжет испытания-апробации и его соответствий/несоответствий Высшему Закону. В Священном Писании, а затем и религиозной литературе «экспериментировать» и провоцировать мог только Создатель Вселенной, объектом же Его проверки был человек, чья сопричастность онтологической воле являлась гипотетической. Библейские истории о «борьбе» с Богом Иакова, «тяжбе» с Небом Ионы и Иова, «бунтарстве» Екклесиаста, «неверии» апостола Фомы, утверждают (а не отрицают!) величие Творца, Благодать Его Промысла. Подобием экспериментальной коллизии отмечена известная сцены суда царя Соломона над матерями и проверки веры Петра на Галилейском озере; требование же пожертвовать сыном, обращённое к Аврааму, – чистая провокация. Всякий же «экзамен» Силы Господней – от лукавого (спор за душу Иова; искушение Христа в пустыне), что демонстрирует лишь его ничтожность.

Позднее, в «светской» литературе, тема онтологического испытания человека сохранит ключевые позиции, только значение будет иметь сугубо этическое. Состоятельность эксперимента-провокации как психологически тонкого конфликта будет доказана авторами «Дон Кихота» и «Гамлета». «Лабораторная» ситуация тяжбы дьявола с Богом и её центральный вопрос: во имя чего человек добродетелен (Иов; 1:6–12, 2:1–6) – получит новое осмысление в поэме «Фауст», в которой гений И. В. Гёте представит эту ситуацию в новом «онаученном» ракурсе.

Опыт духовных исканий человека и практических перепроверок его сущности создаёт особые приёмы повествования и формирует в целом логику некоторых литературных жанров таких, например, как утопия и антиутопия. Как известно, основой повествования в таких произведениях являются гипотетические, но моделируемые как реальные социальные и нравственные обстоятельства. Опыт-апробативная «пружина», вскрывающая чаяния и опасения авторов утопий, даёт ключ к пониманию выдвигаемых ими прогнозов, возникающих в результате провокативного воздействия на природу человека. «Я хотел, – писал Сергей Шарапов в предисловии к своему утопическому роману «Через полвека» (1901), – изобразить нашу политическую программу как бы осуществлённой. Это служило бы для неё своего рода проверкой. <...> Если в программе есть принципиальные дефекты, – поясняет автор свою художественную провокацию, – они неминуемо обнаружатся» (Шестаков 1986: 29). Такой «прогностический» принцип имеют все литературные вариации о будущем человечества – С. Шарапов «Через полвека» (1901), Г. Честертон «Наполеон из Ноттинг-хилла» (1904), Н. Фёдоров «Вечер в 2217 году» (1906), В. Брюсов «Республика Южного креста» (1907), Э. Форстер «Машина останавливается» (1911), Е. Замятин «Мы» (1924), О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932), Дж. Оруэлл «Скотный двор» (1945), «1984» (1949) и др. Разница лишь в том, что утопия реализует «программу» счастья, а антиутопия проверяет её составляющие на жизнеспособность и этическую состоятельность.

Даёт «возможность осуществить что-то вроде мысленного эксперимента, необходимого для проверки смущавшей автора идеи» (Маркович 1990: 16) и феерическое изображение событий либо в виде галлюцинаций, снов, видений и бредовых вымыслов персонажей, либо причуд безумцев или

персонажей с антиповеденческим комплексом. Так, сновидение позволяет герою рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (1877) отыскать братьев по разуму, воплотивших мечту о гармонии, стремительно «прожить» все этапы человеческой истории и выявить причины духовного краха цивилизации. А В. Ф. Одоевский в повести «Город без имени» (1839) методом «логической фантастики» (П. Н. Сакулин), то есть, последовательного наращивания фантастического вымысла и уменьшения жизнеподобия обстоятельств, проверяет «философию „утилитаризма“ Иеремии Бентама „на излом“» (Маркович 1990: 16). В романтической прозе XIX века в целом развился особый «провокативный» тип фантастического конфликта, а именно столкновение мечты с реальностью, где «чудесное рано или поздно оказывалось мнимым» (Маркович 1990: 25). Апробация читательских ожиданий такого рода, с одной стороны, служила проверкой разумной активности человека, а с другой, «„разоблачённый“ и всё-таки успевший развернуться фантастический сюжет позволял автору, не покидая почвы заурядных бытовых ситуаций, проникнуть в „последние“ глубины человеческой души» (Маркович 1990: 26–27). Русские романтики (А. А. Бестужев-Марлинский, Е. А. Баратынский, А. Ф. Вельтман и др.) таким образом испытывали художественно-эстетические культы своего времени: «Говоря иначе, эксперимент, осуществляемый при помощи мнимых „чудес“, поставил под сомнение нравственный пафос романтического индивидуализма», обнажил «опасные последствия метафизического бунта романтиков, направленного против непреложных законов бытия и норм человеческого общежития» (Маркович 1990: 28). Новый ракурс в конфликте кажущегося и действительного открыли писатели-реалисты, переподчинив изображаемое уяснению социальных истоков проблемы. В творчестве авторов последней трети XIX – XX веков устойчивыми становятся провокативные в основе своей мотивы: прозрения в духе «нормального безумства» – «Красный цветок», «Сказание о гордом Аггее» В. Гаршина; «Чёрный монах», «Палата № 6» А. Чехова; «Ошибка» М. Горького, «Кассандра» Леси Украинки; и «мнимого» безумия-эксперимента в духе Гамлета – «Из глубины веков», «Мысль», «Сын человеческий» Л. Андреева, «Физики» Ф. Дюрренматта и др.

Как видим, категория апробативно-провокативного дискурса в литературно-художественном творчестве имеет более глубокие основания, чем кажется на первый взгляд. Выявление смысла и значения этого феномена, принципов и средств текстовой реализации категорий «эксперимент» и «провокация», а также определение их комплексной роли в формировании художественной картины мира позволяет прояснить природу дарования некоторых знаковых фигур мирового литературного процесса, чьи творческие послы не укладываются в систему сугубо миметического искусства. Анализ научной литературы показывает, что эстетика таких мастеров (например, М. Сервантеса, Л. Стерна, Ф. Достоевского, А. Чехова, Л. Андреева, М. Булгакова, И. Эренбурга, Ф. Дюрренматта, Р. Штраля, А. Синявского и др.) довольно часто рассматривается в контексте «экспериментального» искусства XX века, даже если хронологически авторы ему не принадлежат. Однако дефиниция «эксперимент», как правило, трактуется как художественное новаторство, как характеристика исключительно смелых творческих исканий и их результата – тех или иных введённых автором, не применявшихся ранее (и в этом смысле экспериментальных) приёмов поэтики. Дефиниция

«провокация» обычно прилагается к произведениям, которые вызывают шок, будоражат читательскую аудиторию тем, что содержат идеи, отстоящие из общепринятых, и героев, «выламывающихся» из норм привычного поведения. Так в своё время литературной провокацией сочли роман Дэна Брауна «Код да Винчи» с его апокрифическим «выпадом» в сторону христианских догматов; той же шокирующей природы «история одного убийцы» – роман Патрика Зюскинда о зловещем даре («Парфюмер»). Такие провокации характеризуются понятиями «оживление», «взвинчивание», «ажитация» и, разумеется, касаются бурных эмоциональных реакций читателя. Последним обстоятельством сужается понимание эксперимента и провокации, а поле их функционирования «размывается» в приложении к любому новаторскому произведению, поднявшему шумиху. Истинное апробативно-провокативное искусство приемлет иные проявления писательской оригинальности, прежде всего те, что сказываются в новом логико-художественном инструментарии для выявления истины и её «ревизии», напрямую обусловленном экспериментом и провокацией как видами интеллектуально-творческой деятельности. Аутентичность провокации – как совокупности манипуляций с определённой целью – обеспечивают понятия «побуждение», «подзадоривание» «наущение», «подстрекание», наконец, «инспирация», в семантический комплекс которых входит имплицитное указание субъекта воздействия и определение сути провокативных актов. И именно такого рода авторское экспериментирование и провоцирование формирует особый тип чтения, определяя ещё одну особенность бытования текста. Специфического прочтения, как известно, требует роман Лоуренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», для понимания которого следует распознать манеру автора, словно водящего своего читателя за нос. Провокативный модус организует смысло-содержательное поле романа Ильи Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито». Он же высвечивает в подлинном свете фигуру главной героини драмы Фридриха Дюрренматта «Визит старой дамы», где провокация миллиардерши Клэр Цаханассьян сталкивает Высшую справедливость с обывательским меркантилизмом. Эксперимент и провокация обеспечивают целостность всего творческого дискурса Леонида Андреева, где знаковыми стали персонажи-апробаторы – доктор Керженцев, Навуходоносор, Иуда Искариот, безымянный герой «Моих записок», Колесников, Карл Тиле, Фома Магнус. А эстафету его апробаторов из inferнального мира (Анатэмы-Нуллиуса из драмы «Анатэма», чёрта Носача из рассказа «Правила добра», Вандергуда-сатаны из романа «Дневник Сатаны») подхватит булгаковский Воланд со своей свитой. На самый что ни на есть научный эксперимент с математическими расчётами существования Бога – «вычислительную» провокацию всей европейской цивилизации – решается группа учёных в романе Владимира Гендрякова «Покушение на миражи». Высокотехнологичные изобретения человеческого разума становятся средством испытания человечества у Руди Штраля («Испытание фактом») и Фридриха Дюрренматта («Физики»), где в первом случае герой мыслимо творит, а в другом, – сдерживает провокацию в конфигурациях мини-апокалипсиса.

Итак, базовые характеристики апробативно-провокативного дискурса литературы и парадигм его проявления в художественной картине мира вырабатывались в контексте представлений об

искусстве как форме познания действительности, не менее способной на это, чем философия и наука, и не менее глубокой, чем они. Ф. Дюрренматт приходит к утверждению, что «в искусстве изобразимо только то, что постижимо» (цит. по: Сурков 1965: 15), и это постижимое достигает наибольшей образности «только там, где <силы современного мира> взрываются» (цит. по: Сурков 1965: 16).

На каждом этапе становления апробативно-провокативного «канона» ярко проявляет себя критическая позиция мастеров слова по отношению к устоявшимся и утратившим витальную динамику постулатам. Экспериментально-апробативный и провокативный принципы обоснования истины вырабатываются в дискурсном пространстве индивидуально-неповторимых, субъективно окрашенных воззрений художника и духовно-этических констант, соотнесённых с нормами общественной морали и современными автору формами сознания. Провокация и апробирование как способы художественного отражения жизни вызваны к жизни недоверием авторов к формально-логическому обоснованию истины, сомнением в достоверности «стандартизированного» её понимания, неприятием готовых формул и умозрительных, не подтверждённых «на практике» идей. Критические «технологии» весьма продуктивны в литературе и закономерно их активное культивирование в процессе апробативно-провокативного воссоздания бытия, в ходе которого преобразуются все уровни художественного текста. Значительно расширяется аналитический горизонт писательской мысли, при этом идея автора приобретает наглядность, а конкретный факт – типичность и силу эмоционального и эстетического воздействия. По-особому организуется повествование, специфично интерпретируются поступки и поведение героев. Наконец, диалогизируются отношения с читателем, контакт с которым не просто гипотетически полагается автором, а входит в структуру его художественного замысла. Всё это даёт ключ к пониманию творческой индивидуальности писателя, его смелого прорыва в новую художественную эстетику, корректирует представления о формах бытования литературного текста и в целом художественного творчества.

#### Библиография

Горючева Т. 2002. Эстетические и технологические эксперименты в видеоарте // Антология российского видеоарта. М., 2002. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=63>

Гус М. С. 1971. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. Изд. 2-е, доп. М., 1971. 591 с.

Зайцев Б. К. 1989 Леонид Андреев // Зайцев Б. К. Голубая звезда : Повести и рассказы. Из воспоминаний. М., 1989. С. 441–450.

Золя Э. 1966. Экспериментальный роман // Золя Э. Собрание сочинений: в 26 т. Т. 24. М., 1966. С. 239–280.

Исупов К. Г. 1996. Возрождение Достоевского в русском религиозно-философском ренессансе // Христианство и русская литература: Сб. 2. СПб, 1996. С. 310–333.

Косиков Г. К. 2001. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // История зарубежной литературы второго тысячелетия: 1000–2000. М., 2001. С. 12–56.

Манкевич И. А. 2006. Литературные коммуникации и культурологическое знание // Вопросы филологии. 2006. № 1 (22). С. 167–172.

Маркович В. М. 1990. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). Л., 1990. С. 5–47.

Мережковский Д. С. 1991. М. Ю. Лермонтов – Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи исследования разных лет. М., 1991. С. 378–416.

Петрова Е. И. 2010. Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации: автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература. М., 2010. 25 с.

Подосинов А. В. 1985. К проблеме сократовского диалога // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 24–25.

Соколова Р. 2002. Будет ли «восьмой день творения»? // Искусство и образование. 2002. № 1. С. 4–9.

Сурков Е. Д. 1965. Путь к Брехту // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. – М., 1965. Т. 5. С. 5–58.

Шестаков В. П. 1986. Эволюция русской литературной утопии // Русская литературная утопия. М., 1986. С. 5–32.