

УДК 821.161.1 – 31. 09 Андреев

ИКИТЯН Л. Н.

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ
В СВЕТЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ ТВОРЧЕСТВА
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА**

В статье рассматривается проблема художественной коммуникации произведений Леонида Андреева на фоне оригинальной творческой стратегии писателя. Выявлены и проанализированы основные факторы формирования и художественной реализации коммуникативных принципов, их место в системе экспериментального способа отображения действительности.

Ключевые слова: художественная коммуникация, эксперимент, образ автора, творческая стратегия.

До сих пор подходы к осмыслению творческой индивидуальности Леонида Андреева были традиционны: синхронный анализ литературных явлений, собственно, тенденций Серебряного века и веяний эпохи русского религиозного Ренессанса, и диахронный, как правило, рассматриваемый в рамках проблемы традиций и новаторства. Благодаря интенсивному движению литературоведческой мысли в этих направлениях, обозначены основные гносеологические доминанты и художественные принципы «программных» произведений этого писателя. Многие особенности авторского восприятия мира открылись науке в связи с анализом ряда субъективных и объективных факторов: творческой биографии писателя, его природного дара, модусов общественного развития, культурных процессов эпохи и т. п. Но задачи систематизировать или иерархировать то, что в большей или меньшей степени определяет своеобразие художественного наследия мастера, мы перед собой не ставим. Цель предпринятых нами в данной статье раздумий заключается в том, чтобы на отдельные давно и хорошо известные факты творчества писателя посмотреть с иной стороны. Так в фокусе нашего внимания оказался своеобразный подход Андреева к

изображению действительности, что реализует принцип *вопрошающего* творческого сознания и «материализуется» в приёмах опытно-апробативной (экспериментальной) творческой стратегии художника. В её составе выявляется ряд важных компонентов индивидуально-творческой системы оригинального мастера рубежа XIX – XX вв., которые до сих пор остаются за пределами исследовательской рефлексии.

Для искусства порубежья определяющим явился процесс «философизации» творческого поиска [13, 100]. Литература этого периода приобретает особую мировоззренческую насыщенность, слово становится всё более концептуальным, но при этом не столь дидактичным, как, например, в не менее «философоцентричную» эпоху Просвещения. Творческое сознание писателей рубежа столетий, начавших с пересмотра реалистической традиции, ориентируется на художественно-философский – синтетический по своей природе – дискурс современности, что, безусловно, предопределяет появление экспериментальных литературных технологий: «Цивилизованный мир начала столетия... жил одним научным и культурным обществом... И в области науки, и искусства относились к живому обмену идеями, образами, методами, традициями как норме нравственной и эстетической жизни» [13, 109].

В теории литературы начала XX века существует ряд дефиниций, отражающих наличие экспериментальных механизмов в границах художественного творчества. Эти дефиниции следует оговорить отдельно, дабы избежать путаницы понятий в осмыслении творческой стратегии Леонида Андреева. Речь идёт, прежде всего, о теории Эмиля Золя, отражённой в его теоретическом труде «Экспериментальный роман» (1880). Воодушевлённый деятельностью физиолога К. Бернара, основоположника экспериментальной медицины, французский писатель задумывается о возможностях такого же, как и в естественных науках, практического приложения эксперимента в литературе. Целенаправленное изменение реальных условий наблюдения возводится основоположником натурализма в

главный принцип художественного апробирования. После того, как художник-наблюдатель даст факты, установит исходную точку и определит почву, на которой будет происходить действие, «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» [3, 244]. Там, где романтик ссылается на таинственные силы, наблюдатель-экспериментатор, убеждает Золя, стремится показать закон среды: «Расширьте поле экспериментальной науки, 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» [3, 254].

В России теория Э. Золя, точнее, принцип «наблюдательного» и «экспериментального» в литературе нашёл своеобразное преломление в работах профессора Д. Н. Овсяннико-Куликовского, которого также увлекла идея применения точных, почти естественнонаучных и математических мерок к гуманитарным сферам знания. В работе «Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве» (1903) русский учёный утверждал, что, в отличие от изображения картины мира такой, какой она является в действительности (наблюдательный метод), экспериментальные принципы «нарочитого подбора черт» и «особого освещения образов» [8, 99] подчинены «целям и запросам разных сфер жизни» [там же], в частности политике, общественным течениям, идеям, выработанным наукой и философией (что ещё раз доказывает синтетическую природу художественного эксперимента). По мнению Овсяннико-Куликовского, для обывательского «творчества» характерна «экспериментальность произвольная... так сказать, «натуральная» [8, 98], у творческой же личности, у настоящих художников экспериментирование осознанное и исходит оно «из особенностей их дарования, из склада их ума» [8, 95]. Писатель-экспериментатор «производит свои опыты не иначе как на основе

близкого и внимательного изучения жизни» [8, 99], но «в отличие от художников, наблюдателей в тесном смысле», он использует реальный факт лишь как *импульс* для своих опытно-апробативных построений [8, 99—100]. Организацию автором-экспериментатором «искусственных» ситуаций и поведенческих моделей героев учёный уподобляет процессу целенаправленного моделирования природных явлений в научном эксперименте.

Если Золя презентовал эксперимент как новый метод художественного осмысления реальности, то Овсяннико-Куликовский стремился понять механизмы его функционирования на «обывательском» и художественном «уровнях». Экспериментальность, определяемая русским учёным как психологическое свойство творческого мышления, свойственна научно-исследовательской практике не более, нежели практике художественной, например, творчеству Гоголя, Достоевского, Чехова, Г. Успенского. Интересовало исследователя и творчество Андреева, осмыслению новаторского характера которого он посвятил ряд заметок, хотя темы экспериментального у писателя не обозначил.

Категория «экспериментального» характеризовалась Овсяннико-Куликовским в двух ракурсах: как творческий процесс с характерными «атрибутами» и как его результат. Изучая индивидуальную сущность конкретного персонажа, учёный, с одной стороны, вычленил в его «облике» чувства и мысли автора, а с другой, освещал принципы творческой работы создателя над образом. Выявленная учёным двойственность природы экспериментального типа мышления в художественной практике Леонида Андреева нашла выражение а) в формах авторского присутствия и б) в поступках героев. Таким образом, одну плоскость эксперимента писателя составляет процесс кристаллизации авторской мысли, переданный в соответствующих ей формах «вопрошания», пафосе произведений, ценностной установке, а также приёмах их «закрепления» в сознании реципиента текста; другую – эксперимент как результат этого процесса,

явленный в событийной «канве» произведений, «опытных» действиях персонажей (провокации, бунте, симуляции, спекуляции истиной и проч.), в системе приёмов самораскрытия героя (через доказываемую в поступке-«пробе» идею). На основе этого возможно выделить уровни реализации Андреевым опытно-апробативной стратегии в разных типах эксперимента: один определяет сущностные качества *художественной коммуникации*, другой, тот, что реализован в сюжетно-композиционной структуре текста, формируется *действиями героев*.

Если второй тип экспериментирования в той или иной мере попадал в поле зрения андрееведов (он слишком заметен в событийной «схеме», чтобы оставаться незамеченным), то первый – ускользал даже от тех исследователей, которые в силу своих научных интересов максимально к нему были близки (И. П. Карпов, М. В. Карякина). Рассматривать же это явление не столько с позиций рече-стилевых и игровых тенденций, сколько как выражение экспериментальной природы мышления автора не доводилось никому.

Традиционно истолкование особенностей творческого сознания художника исходит из текстологической «реальности», соотносимой с общественно-историческими и индивидуально-биографическими фактами. Однако в современном литературоведении существенным дополнением в осмыслении авторского «я» становится «образ аудитории» (Ю. М. Лотман), «фактор адресата» (Н. Д. Арутюнова). Сегодня выявляется необходимым «выделить коммуникативность как системообразующий фактор в нарративных конфигурациях литературного произведения с тем, чтобы познать рецептивно-интерпретационный потенциал текста, множественность его смыслотворческих проекций» [7, 64]. С момента включения воззрений и ожиданий других людей в личный опыт писателя вступает в силу коммуникативно-креативная функция искусства, поэтому изучение контактов автора с потенциальной аудиторией необходимо как компонент «дешифровки» текста. Так называемый «феномен предориентации

читательского опыта» [12, 128] зиждется на ожиданиях реципиента: адресант либо ориентируется на общую с адресатом память [9, 240], «т. е. некоторую общую сумму информации относительно прошлого» [12, с. 243], либо намеренно нарушает эти ожидания. И то и другое – исходные положения экспериментальной литературы, возможности которой «позволяют читателю преодолеть автоматизм традиционного восприятия» [12, 129]. В активизации процессов воздействия на читателя текста видится принципиальная новизна всей литературы XX века, которая «не только работала над художественной формой, была не чистым формальным экспериментаторством, а чрезвычайно активно вовлекалась в диалог с читателем, моделировала позицию читателя и создавала позицию рассказчика, который учитывал позицию читателя» [10, 238]. Не является исключением и творчество Л. Н. Андреева: в границах особой информационно-повествовательной модели, где определяющим в интерпретации смыслов становится фактор адресата, художником задаётся экспериментальное начало.

Итак, современники Андреева, размышляя над своеобразием его творческой манеры, приходили к выводу, что писатель «иначе концентрирует и иначе обрабатывает свои темы», нежели его собратья по перу [1, 623]. Авторский способ отражения реальности, по мысли С. Плевако, зиждется «на фундаменте, созданном исключительно его <Андреева> художественной мыслью» [там же]. Такой тип художественного повествования определён рядом творческих намерений автора, как-то: а) различными способами исследовать сознание «реципиента», определив его способность к серьёзному восприятию идей, заключённых в тексте; б) устраивать «ловушки» для стимулирования и активизации читательской мысли; в) вызывать у адресата чувство совестливости. Этим же обусловлены соответствующие изменения в структуре андреевского текста: во-первых, минимизация расстояния между автором (повествователем) и героем, во-вторых, «двуипостасное» положение писателя, дающего оценку изображаемому одновременно как «доктор и пациент» [4, 383].

Будучи ещё начинающим писателем, Андреев со страниц своих рассказов и фельетонов вёл с читателем эмоциональную, доверительную, иногда ироничную «беседу» («Впечатления», «Когда мы, живые, едим поросёнка», «Москва. Мелочи жизни», «Что видела галка», «Прекрасна жизнь для воскресших» и др.). Затем, после революции 1905 года, когда «лицо читателя сделалось зыбким, совсем расплывчатым» и его приходилось «начисто *выдумывать* (курсив автора. – Л. И.)» [14, 83], Леонид Андреев в качестве «собеседника» избрал «крайне нервное, мистически-мрачное существо с расширенными зрачками», которому «шептал ... на ухо страхи и страсти» [там же]. А в последние годы жизни, период тяжелейшего творческого кризиса, в лице читателя, стоящего над его «мыслями и душой» [2, 40], Андреев видел угрозу: «Всё во мне стонет от рабства и цепей, я ненавижу читателя, я хочу вернуться к дням моей прежней свободы – и, как заклятый, снова и снова ввергаюсь в публичность» [2, 40—41].

Возможно, чрезмерное доминирование в повествовании личностного начала и сделало рассказы 1900-х годов остро полемичными. В ранних произведениях Андреева присутствие автора «оказывается господствующим, ведущим. Складывается такое впечатление, что писателю хочется как можно скорее внедрить свою волю в самодвижущийся поток бытия...» [5, 113—114]. Всё в тексте писателя в той или иной мере несёт на себе отпечаток его личностного «я». Динамика авторской мысли становится едва ли не главным смыслообразующим началом сочинений Андреева, вклиниваясь в объективный тон повествования и экспансивно преобразуя как действительность, так и характеры героев. Подобным образом кристаллизуется показательный для творчества писателя эмоциональный подтекст, по-особому воздействующий на читателя. Это и сгущение красок, и яркая контрастность, и «стремительность, экзотичность, лирика, крик на самых верхних нотах... головокрумный карьер вместо размеренной рыси» [12, 165—166], и в немалой степени изображение сложных душевных переживаний людей в пограничных ситуациях – во взвинченном состоянии

исступления, истерики, безумия. Уже в первой половине 1900-х годов экспериментальный «код» прочно укоренится и на уровне сюжетно-событийной организации произведений писателя («Рассказ о Сергее Петровиче», «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского», «Савва»), в творческих замыслах, набросках («Оро», «Из глубины веков»). Человек «в самых общих закономерностях его бытия и сознания» [13, 117] как предмет творческого изображения предстанет у Андреева инициатором экспериментальных актов: «опытного» самоубийства (Сергей Петрович), преступления-проверки (доктор Керженцев), апробации состоятельности веры (отец Василий), опыта «падения-прозрения» (Навуходоносор), бунта-пробы (Оро, Савва) – новых форм выражения своего «я» в условиях историко-культурного кризиса.

Обращение к формам дневника («Мысль», «Дневник Сатаны»), писем («Два письма») и заметок («Красный смех», «День гнева») на разных этапах творчества также неслучайно: в пространстве этих жанровых форм «любой предмет может стать темой диалога со своим внутренним „Я”» [6, 168]. Такие формы полноценно передают «ощущение сопричастности автора к микро- и макрособытиям исторического и частного времени, осознание ценности личного опыта...» [там же]. Естественным в «диалоге» с читателем, которого мастер не сразу воспринял как *co*-участника творческого процесса, автор был лишь при осознании себя создателем собственной модели мира. Именно в утрате определяющей роли собственного писательского голоса Андреев видел причину своего литературного «бесплодия» 1917–1918 годов [2, 251—252].

В надрывном звучании образного слова, эмоционально окрашенной форме передачи информации, субъективно-авторском чувствовании, предощущениях, страхах и зарождается так называемый «леонидоандреевский» искус (В. А. Келдыш) – осознанное зондирование, испытание реакций реципиента текста и целенаправленное формирование читательской мысли. Ряд произведений писателя по своей форме, содержанию, истолкованию реальности вызывают у читателя ассоциации с

давно знакомыми темами (например, маленького человека, «идейного» преступления), жанрами (например, святочного рассказа, мифологического романа, реалистической и символистской драмы) и «правилами» чтения, понимания и т. д. Но писатель-экспериментатор нередко идёт на нарушение традиций, создавая произведение, чья необычная эстетика ставит читателя перед вопросами, решения которых не обеспечили мораль, религия или закон: «Новая форма имеет прогнозирующе-предвосхищающую функцию, предполагает и стимулирует не только сенсорные, эстетические установки читателя, но и его способность к эстетической оценке, к моральной рефлексии» [12, 129—130]. Так, Андреев намеренно разрушает сложившиеся представления и трактовки с тем, чтобы посредством реакции потрясения вызвать их критическое переосмысление. Например, формально-содержательный комплекс таких произведений писателя, как «Баргамот и Гараська», «В Сабурове», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Губернатор», «Савва», «Иуда Искарот», «Мои записки», «Правила добра», «Сын человеческий», «Екатерина Ивановна», организован таким образом, чтобы содействовать накоплению у читателя нового этико-эстетического опыта. «Механизмы» формирования последнего практически исключают характерные для литературы предыдущих столетий менторство, поучение, вразумление, культивируя момент «всеобщего размышления» (В. А. Воропаев). Личность же читателя (или зрителя) понимается как интеллектуально активный субъект литературы, а вовсе не объект, как это было ранее, её эмоционально-морального воздействия. Андреевские произведения приобретают свойства определённой аналитической конструкции, где всё влечёт к здравому смыслу и нравственному чувству адресата. Чтобы достучаться до его мысли и чувства, получить ответы на вопросы, тревожащие автора не меньше, чем его аудиторию, Андреев решает построить «диалог» с реципиентом по принципу опытной апробации, то есть своеобразного интеллектуального экзамена на духовно-этическую «компетентность» последнего. Писатель создаёт ситуации, где

«теория» сталкивается с жизненной практикой такого рода, когда привычные, «канонические», представления дают сбой, и затем, уже как наблюдатель, отслеживает реакции воспринимающего сознания, вынужденного обнажить собственный интеллектуальный и морально-нравственный ресурс.

XX век – эпоха целенаправленной активизации читательского сознания, применения в искусстве принципа уклонения автора от прямых, а порой и косвенных авторских оценок. Доминирование в творчестве Леонида Андреева тем, априори лишённых однозначности, способствовало усложнению форм общения писателя с потенциальным читателем. Раздвигая рамки традиционных взглядов на общественные явления и человеческую природу, художник предоставил читателю возможность самому судить о прочитанном. Степень читательских разночтений в этом случае была (и остаётся) весьма высокой (что в некоторой степени объясняет полярность оценок критики и современных исследователей). Однако их сдерживает общий пафос авторского замысла, его творческая воля, требующая окончательных, экспериментально подтверждённых фактов. Опытные апробативные принципы творчества художника оказались сродни мыслительному эксперименту – приёму, отчасти прогнозирующему, отчасти диагностирующему «болезни» времени. В единстве с приёмами вопрошания – ключевым принципом творческого сознания Андреева – он определяет специфику художественной коммуникации в пределах литературного текста. На фоне таких особенностей творческой манеры писателя, как акцентуация личностного начала, минимизация расстояния между повествователем и героем, подчёркнутая «двуипостасность» авторского «я», активизируется «диалог» создателя и реципиента текста, задаётся позиция читателя, намеренно вовлекаемого в эксперимент. Провоцируя своего «собеседника», устраивая ему «ловушки», автор апробирует его способность к серьёзному, «нестандартному» осмыслению изображаемого. Разгадать сущность этой стратегии автора – одна из непростых задач для адресата произведений

Леонида Андреева – как рядового читателя, так и исследователя-профессионала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М. : Худ. лит., 1990. — Т. 1 : Рассказы 1898 — 1903 гг. ; сост. В. Александров и В. Чуваков. — 1990. — 639 с.
2. Андреев Л. Н. S. O. S. Дневники (1914 — 1919) ; Письма (1917 — 1919) ; Статьи и интервью (1919) ; Воспоминания современников (1918 — 1919) / Л. Н. Андреев ; под ред. Р. Дэвиса, Б. Хеллмана. — М. ; СПб. : Феникс ; Париж : Atheneum, 1994. — 598 с.
3. Золя Э. Экспериментальный роман / пер. с фр. Н. Немчиновой // Собр. соч. : в 26 т. / Эмиль Золя. — М. : Худ. лит., 1960—1967. — Т. 24 : Портреты, критическая проза ; под общ. ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского. — 1966. — С. 239—280.
4. Дэвис Р. Д. Леонид Андреев // История русской литературы: XX век : Серебряный век / Р. Д. Дэвис ; под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. — М. : Прогресс-Литера, 1995. — С. 379—388.
5. Жарикова В. Н. Авторское начало в прозе Л. Андреева 1900-х годов (К вопросу о творческом методе) / В. Н. Жарикова // Проблемы типологии литературного процесса. — Пермь, 1978. — С. 109—120.
6. Манкевич И. А. Литературные коммуникации и культурологическое знание / И. А. Манкевич // Вопросы филологии. — 2006. — № 1 (22). — С. 167—172.
7. Мацевко-Бекерська Л. В. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу / Л. В. Мацевко-Бекерська // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. — Вип. 4.8. — Миколаїв : МНУ, 2011. — С. 64—69.
8. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Наблюдательный и экспериментальный метод в искусстве // Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Избранные труды : в

- 2 т. — М., 1973. — Т. 1. — С. 83—145.
9. Ревзина О. Г. Семиотический эксперимент на сцене: (Нарушение постулата нормального общения как драматургический приём) / О. Г. Ревзина, И. И Ревзин // Учёные записки Тартуского университета. — Вып. 266. — 1971. — С. 232—254.
10. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М.: Аграф, 2003. — 608 с.
11. Сергеев-Ценский С. Н. Леонид Андреев // Радость творчества: [Статьи. Воспоминания. Письма] / С. Н. Сергеев-Ценский; сост. В. К. Козлов. — Симферополь: Крым, 1969. — С. 163—174.
12. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: [энциклопедический справочник] / сост. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. — 2-е изд. — М.: Интрада, 1996. — 320 с.
13. Спивак Р. С. Исторические предпосылки усиления философского начала в русской литературе 1910-х годов / Р. С. Спивак // Литературное произведение: Слово и бытие. — Донецк: ДонГУ, 1997. — С. 100—122.
14. Толстой А. Н. О литературе и искусстве: [очерки, статьи, письма] / А. Н. Толстой; сост. Ю. М. Оклянский, Н. В. Лихова. — М.: Сов. писатель, 1984. — 560 с.

ІКІТЯН Л. Н.

ХУДОЖНЯ КОМУНІКАЦІЯ В СВІТЛІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ СТРАТЕГІЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕОНІДА АНДРЕЄВА

У статті висвітлено проблему художньої комунікації творів Леоніда Андрєєва на тлі оригінальної творчої стратегії письменника. Виявлено та проаналізовано засадничі фактори формування і художньої реалізації комунікативних принципів, їх місце в системі експериментального способу відтворення дійсності.

Ключові слова: художня комунікація, експеримент, образ автора,

творча стратегія.

IKITYAN L.

**ARTISTIC COMMUNICATION IN EXPERIMENT STRATEGY VIEWS
OF LEONID ANDREEV'S CREATIVE WORK**

The article deals with the problem of artistic communication in works by Leonid Andreev according to the original artistic manner of writer. Discovered and analyzed the basic factors of communication and artistic realization of the principles of their place in the experimental method of reproduction of reality.

Key words: artistic communication, experiment, creative strategy.

Стаття надійшла до редколегії 3.10.2012 р.